THE UNIVERSITY OF ALBERTA

CÉSAR VALLEJO: UNA RESPUESTA POÉTICA AL DOLOR DE ESPAÑA

by

(C) TEOBALDO A. NORIEGA

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

AND RESEARCH IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS

FOR THE DEGREE OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL, 1972



THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned hereby certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled "César Vallejo: una respuesta poética al dolor de España" submitted by Teobaldo A. Noriega in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts.

ABSTRACT

While the interest awakened in recent years by César Vallejo's poetry has undoubtedly contributed to a better understanding of his work, almost all of his critics have focused on his earlier writings and have given only superficial attention to his last, posthumously published collection, España, aparta de mí este cáliz. In his earlier poetry (Los heraldos negros, Trilce, and Poemas humanos), Vallejo had, we believe, already begun to develop a style of writing which reflected his idea of poetry and corresponded both to his emotional condition and his experiences. The intention of this thesis is to evaluate the merits of España, aparta de mí este cáliz, Vallejo's poetic response to the Spanish Civil War (1936-1939), and to show, through a study of its content and form, that Vallejo's anguish at the plight of Spain and her people was projected into a collection of poems, in which a remarkable aesthetic balance was achieved between the emotional condition of the poet and the form of his poetry.

RESUMEN

Aunque el interés que en los últimos años se ha despertado por la poesía de César Vallejo ha dado, sin duda, resultados satisfactorios para una mejor comprensión de su obra, casi todos los críticos han fijado su atención en etapas anteriores de la obra vallejiana, haciendo apenas observaciones de orden superficial en cuanto a España, aparta de mí este cáliz se refiere. Creemos que en su obra anterior (Los heraldos negros, Trilce, y Poemas humanos), Vallejo había iniciado el desarrollo de un estilo que correspondía tanto a su condición emocional como a sus experiencias, al tiempo que reflejaba su idea sobre lo que era poesía. El presente trabajo intenta evaluar España, aparta de mí este cáliz, la respuesta poética de César Vallejo a la guerra civil española (1936-1939), y demostrar, mediante un estudio de su contenido y de su forma, que la angustia de Vallejo ante el sufrimiento de España y sus gentes originó una colección de poemas en los que se observa un impresionante equilibrio estético entre la emoción y la forma de su poesía.

Quisiera agradecer a los miembros del área de Estudios Hispánicos que me ayudaron con sus observaciones; al profesor Richard Young, por su consciente y valiosa guía en la supervisión de esta tesis; a la Sra. Mela McLarty, por su gentileza al preparar la copia final del manuscrito.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

España, después del "Desastre" de 1898, ingresó al siglo XX como un país que, habiendo perdido un imperio legendario, estaba preocupado por recobrar algo de su dignidad anterior. La Monarquía, representada por Alfonso XIII, no pudo ser una acertada respuesta a los deseos regeneracionistas. Tampoco logró serlo, en 1923, la Dictadura, que, derrotada en 1931, cedió el paso a una tercera posible solución: la República.[1] Hija de una crisis del sistema, crisis económica, crisis política, y crisis social, la Segunda República española inició una existencia insegura; pero su nacimiento -en el contexto político del momento- adquirió dimensiones simbólicas para quienes todavía se preocupaban por la libertad individual. Parecía, según el juicio de Allen Guttman,

> a last chance for a representative government and a pluralistic society in a Eurcpe that turned with frightening speed toward dictatorship and totalitarianism. At a time when militant Fascism deified the unreasonable, the Spanish Republic seemed to represent the Enlightenment's faith in reason as the faculty by which men govern themselves.[2]

Una época de depresión económica como la de los años 30, antecedida por hechos de magnitud como la Primera Guerra Mundial y la Revolución Bolchevique, y que entre otras cosas dio por resultado el rápido avance del fascismo en Europa, no podía menos que originar una marcada inquietud social que históricamente ha sido evidenciada por los intelectuales; más exactamente, por los escritores. Por eso, cuando en 1936 la República se vio amenazada de muerte, fueron éstos los primeros en defenderla.

Muchos escritores vieron la guerra como un conflicto entre los defensores y los opresores de la democracia; como el sufrimiento de una mayoría frente a una minoría reaccionaria de aristócratas, curas, y generales; como el enfrentamiento de la libertad y la represión. Otros, en el bando opuesto, no vieron sino la lucha entre Dios y el marxismo ateo, olvidándose de qué significaban fascismo y antifascismo. Pero todos se alinearon porque, en esta ocasión, el llamado "mal de España" tocó la sensibilidad humano-literaria allende sus fronteras; y es precisamente esto lo que dota a la guerra civil española de una estatura universal "sui generis".

Para algunos, como André Malraux, la participación en la guerra civil española fue la continuación de una lucha de la que había tenido conciencia mucho tiempo. Para otros, como Hemingway, significó la revisión de su función de escritor en medio de tantos dolores, y tomar posición.[3] La lista de los escritores de todo el mundo que en una u otra forma tomaron parte en la lucha es larga, y por sí sola exigiría tarea aparte.

Claro que el tema de denuncia o protesta social no era nuevo en literatura. La novedad estuvo en su nuevo planteamiento; y este planteamiento literario guardaba estrecha relación con la encrucijada en que se veía España:

> En la literatura sobre la guerra de España se plantearon los grandes temas del siglo XX: el valor de la libertad y el sentido de la democracia; la crítica del totalitarismo fascista y nazi como enemigo de la democracia y de la libertad; la crítica anarquista a la sociedad del capitalismo y la búsqueda de un

> humanismo socialista; la protesta contra las desilusiones provocadas por el comunismo; y también el anhelo de establecer una mayor igualdad entre las clases sociales, mediante una distribución de la riqueza, para extender a todos los beneficios de la civilización moderna.[4]

De aquí los resultados. El problema que hoy todavía nos inquieta es decidir hasta qué punto esta literatura permaneció como tal; o si en distintos casos perdió su valor al convertirse en vehículo político. Tarea por demás difícil si se considera cuán política era la situación que rodeaba a estos hombres de letras, que, por lo mismo, se veían imposibilitados de eludir su responsabilidad. Si para algunos el compromiso político significó una capitulación artística, desde el punto de vista de los cánones tradicionales de la estética, su sacrificio se vio recompensado por la verdad que quisieron señalar:

> [It is] more interesting to talk truth than to create beauty. (...) Other things are so damnably interesting and promise to remain so! How can one be an artist in a time when the morning paper may tell of another revolution somewhere?[5]

La producción literaria a que dio lugar la guerra civil es extensa, y esto, lógicamente, guarda relación con el gran número de intelectuales que a ella se vincularon. Como un ejemplo, y fuera del campo hispanohablante, vale la pena mencionar aquí la clasificación de Calvo Serer:

> La "generación perdida": Hemingway, Dos Passos y Malraux.
> Las Brigadas Internacionales: Togliatti, Longo, Pacciardi, Nenni, Regler y Renn.
> Los escritores soviéticos: Kolsov y Ehrenburg.



El mito de la revolución igualitaria: Roselli y Kaminski.
En medio de los anarquistas: Orwell y Simone Weil.
Los comunistas que dejaron de serlo: Spender, Koestler y Fischer.
El período español en la poesía inglesa contemporánea: Auden, Day Lewis y MacNeice.
Los católicos antitotalitarios: Bernanos, Maritain y Mauriac.
Los combatientes con Franco: Roy Campbell y Peter Kemp.
Los católicos al lado de la España nacional: Sir Arnold Lunn, Hilaire Belloc y Paul Claudel.
Los nacionalistas franceses: Maurras, Massis, Brasillach y Bardèche.[6]

En el mundo hispánico el llamado fue atendido por dos vertientes: la de aquellos que contemplaban y sentían el dolor -nacionalista o republicanamente- como hijos carnales de España: Antonio Machado, Rafael Alberti, Gil-Albert, Manuel Machado, Miguel Hernández, y Arturo Serrano Plaja, entre otros; y la de los hijos culturales latinoamericanos, que en ningún caso hubieran podido permanecer indiferentes a la pena de la "madre patria": César Vallejo, Pablo Neruda, y Nicolás Guillén, como buenos ejemplos.

No es necesario leer estos nombres dos veces para concluir que la más significativa respuesta en lengua española se manifestó a través de la poesía: una poesía de denuncia; llena de rabia, de dolor, y de convencimiento. Pasadas estaban las horas en que Antonio Machado y Rafael Alberti podían permanecer inalterados en el rincón apolítico de casa; aquel sabor barroco-pastoril de Miguel Hernández también veía llegado su final. Y es que, sencillamente, como bien lo expresó Machado en plena guerra civil, todos se convencieron de una nueva misión:

> Yo siento mucho no haber meditado bastante sobre política. Pertenezco a una generación que se llamó a sí misma apolítica, que cometió el grave error de no ver sino un aspecto negativo de la política, de ignorar que la política podía ser algún día una actividad esencialísima, de vida o muerte, para nuestra patria.[7]

Cualquier crítica que se haga a la obra de estos escritores deberá recordar que tal convencimiento -como se desprende claramente del manifiesto preparado por Serrano Plaja- no marginó la conciencia artística:

> Pensamos en la función del artista, del escritor, íntima y forzosamente ligada al ambiente que la rodea y en posesión, por el hecho de nacer de un cúmulo de experiencias que el hombre ha conseguido, en otras ocasiones, de un modo definitivo, para el resto de la humanidad.
>
> Y hoy en España, junto a la experiencia que late como en potencia en todos los instantes del mundo, nos hallamos ante un hecho de tan alto valor humano que enriquece esta misma experiencia, y que permite, además, la plena, positiva y consciente incorporación de aquellos valores que en otro momento, sin este movimiento de espíritu, hubieran permanecido latentes, verdaderos, pero inoperantes, como dormidos, y la revolución española es el despertar, no sólo a la historia, sino a la vida misma de esos valores.[8]

En fin, si alguna vez en una poesía que cantó tantos dolores y desesperanzas la fuerza de la pasión individual sobrepasó a la artística, pensemos que era el dolor de España el que hablaba por boca de sus heraldos.

El objeto de esta tesis es analizar la respuesta a la guerra civil española (1936-1939) de uno de los poetas suramericanos que más sintió el sufrimiento del pueblo español en su lucha por la democracia: el peruano César Vallejo (1892-1938)

en su obra póstuma España, aparta de mí este cáliz, cuyos poemas estudiaremos tanto en su contenido emocional como en algunos de sus más importantes rasgos estilísticos.

Por cuanto poesía y vida son dos factores conjugados en Vallejo, y porque estamos seguros que cierto conocimiento previo de tales factores ayudará a una mejor valoración de España, aparta de mí este cáliz, hemos dedicado el capítulo I de este trabajo a un acercamiento biográfico del autor; al tiempo que presentamos allí, de una manera muy general, una evaluación de tres etapas culminantes en su formación: Los heraldos negros, Trilce y Poemas humanos. En el capítulo II introducimos ya nuestra obra de estudio, y la vemos en el contexto de su contenido emocional. Finalmente, en el capítulo III, hacemos el análisis estilístico de este libro teniendo en cuenta algunos de sus rasgos más significativos en cuanto a forma, ritmo, sintaxis, y otros procedimientos de valor funcional en el poema.

La crítica de estos últimos años ha iniciado un "redescubrimiento" de César Vallejo, y ha tenido palabras de admiración por la originalidad, sentimiento vital, humanidad y fuerza expresiva de su arte. Con todo, muy pocos críticos se han ocupado detalladamente en España, aparte de mí este cáliz,[9] por lo que el libro no ha sido aún perfectamente comprendido y valorado. Nuestro estudio, sin pretender ser completo, tiene por objeto preparar el camino para una comprensión más exacta de los poemas de este libro en el que, como lo permitirá ver el análisis, Vallejo, sin abandonar lo esencial de su ejercicio poético anterior, logra un

máximo equilibrio comunicativo al escribir -diferente a cualquier otro poeta colocado en la misma circunstancia histórica- una poesía que llega al fondo mismo del dolor humano, al tiempo que se pone a la altura de los mejores logros en la historia de la lírica hispánica.

NOTAS

[1]Para una visión histórica completa sobre estas diferentes etapas y los sucesos sobresalientes en una y otra, ver por ejemplo: Ricardo De La Cierva, Historia de la guerra civil española, Antecedentes, Monarquía y República, 1898-1936 (Madrid: Librería Editorial San Martín, 1969).

[2]Allen Guttmann, The wound in the heart: America and the Spanish Civil War (New York: The Free Press of Glencoe, 1962). Citado por Frederick R. Benson, Writers in Arms (Ann Arbor, Mich.: University Microfilms, 1970), p. iv. Aunque ya se ha publicado el libro, como se ve, hemos utilizado un facsímil microfilmado.

[3]"At the Second American Writers' Congress in 1937, one Radical envisioned the transformation of Hemingway from nonpolitical writer to one who could whole-heartedly espouse a political cause. With typical politico-literary logic this critic concluded:

> Even if you began as Hemingway began, with a simple emotional desire to transmit experience, to find and convey the truth, if you follow the truth till its logical conclusion, you will end where Hemingway has ended now, in the People's Front.

Such critics recognized that the explosion in Spain had schocked Hemingway into political action, and the same critics who had once been so irritated with the writer's failure to manifest a social conscience in his novels, were ready now to reverse their evaluation and welcome him as an 'écrivain engagé'" (Frederick Benson, Ibid., p. 75).

[4]Rafael Calvo Serer, La literatura universal sobre la Guerra de España (Madrid: Editora Nacional, 1962), p. 13.

[5]Comentario de Floyd Dell acerca de un volumen de poemas de Max Eastman: Colors of Life. Citado por Daniel Aaron, Writers on the left (New York: Brace & World, Inc., 1961), p. 50.

[6]Rafael Calvo Serer, op. cit., p. 9.

[7]Antonio Machado, Prosas y poesías olvidadas, París, 1964, p. 130. Citado por Johannes Lechner, El compromiso en la poesía española del siglo XX, De la generación de 1898 a 1939 (Leiden: Universitaire Pers, 1968), p. 121.

[8]Hora de España, VIII (agosto, 1937), 81-95. Citado por Lechner, op. cit., pp. 265-272.

[9]El artículo de Alejandro Lora Risco, "César Vallejo y la guerra civil española", Cuadernos Hispanoamericanos, 183 (1965), 553-583, aunque representa un intento por no quedarse sólo en lo superficial, se ve debilitado por el espacio que su autor dedica a rebatir puntos de vista de otro crítico vallejiano: Luis Monguió. Las contribuciones de James Higgins, "La revolución y la redención del hombre"; de Rafael Bosch, "Sentido existencial del hombre en guerra en Vallejo"; y de Roberto Paoli, "España, aparte de mí este cáliz", en la obra editada por Angel Flores, Aproximaciones a César Vallejo (New York: L. A. Publishing Co., 1971), II, pp. 325-337, 339-347 y 349-370, respectivamente, analizan únicamente el aspecto ideológico de la obra. Finalmente, al estudio de Giovanni Meo Zilio, Stile e poesia in César Vallejo (Padova: Liviana Editrice, 1960), que es sin duda quien más acertadamente ha penetrado en la obra, se le puede objetar su limitación, al considerar sólamente uno de los quince poemas que forman el libro ("Himno a los voluntarios de la República").

CAPÍTULO I

CÉSAR VALLEJO

1892-1938

Nació César Abraham Vallejo en Santiago de Chuco, población del norte andino peruano, el 16 de marzo de 1892.[1] Cholo, como lo llamaban sus amigos, poseía la herencia de dos razas: la indígena y la española; aspecto que alcanzará hondo significado en el poeta.[2] En Santiago concluye sus estudios primarios, y en abril de 1905 viaja a Huamachuco para iniciar su secundaria en el Colegio Nacional de San Nicolás. La pobreza, condicionadora de su vida, lo llevó a trabajar en distintos órdenes y lugares (ayudante de cajero en la Hacienda Azucarera Roma, preceptor de los hijos de un terrateniente en una hacienda de Huánuco), al tiempo que lo enfrentó a la realidad socio-económica del hombre peruano. Sus intentos por desarrollar una carrera universitaria son varios. En 1910 se matricula en la Facultad de Medicina de la Universidad de Trujillo; y en 1911, en la de Lima, sin llegar muy lejos en su proyecto. En 1913 lo vemos nuevamente en la Universidad de Trujillo, donde el 22 de septiembre de 1915 recibe el título de Bachiller en Filosofía y Letras con su tesis "El romanticismo en la poesía castellana".

En Trujillo, es preceptor en el Centro Escolar No. 241; y desde 1915, profesor en el Colegio Nacional, donde "gana apenas para vivir malamente en un hotel de baja categoría y viste siempre

un mismo traje viejo".[3] Un alumno de Vallejo, Ciro Alegría, guarda memoria del aspecto físico y del carácter del poeta en aquellos años:

> César Vallejo -siempre me ha parecido que ésa fue la primera vez que lo vi- estaba con las manos sobre la mesa y la cara vuelta hacia la puerta. Bajo la abundosa melena negra, su faz mostraba líneas duras y definidas. La nariz era enérgica y el mentón, más enérgico todavía, sobresalía en la parte inferior como una quilla. Sus ojos oscuros -no recuerdo si eran grises o negros- brillaban como si hubieran lágrimas en ellos. Su traje era un viejo y luido y, cerrando la abertura del cuello blando, una pequeña corbata de lazo estaba anudada con descuido. (...) Nunca he visto un hombre que pareciera más triste. Su dolor era a la vez, una secreta y ostensible condición, que terminó por contagiárseme. (...) Aunque a primera vista pudiera parecer tranquilo, había algo profundamente desgarrado en aquel hombre que yo no entendí de niño. (...) Yo estaba definitivamente conturbado y sospeché que, de tanto sufrir y por irradiar así tristeza, Vallejo tenía que ver tal vez con el misterio de la poesía.[4]

Trujillo juega un papel esencial en la vida de Vallejo, constituyendo la etapa inicial de su formación estética. Allí conoció a Eulogio Garrido y Antenor Orrego, jefes de redacción de dos diarios locales (Orrego dirigía La Reforma; Garrido, La Industria), adalides intelectuales de la nueva generación, y "bohemios" revolucionarios según la sociedad trujillana. Contaban éstos entre los miembros de su grupo, llamado "El Norte", a Oscar Imaña, Macedonio de La Torre, Alcides Spelucín, Juan Espejo Asturrizaja y, posteriormente, a Víctor Raúl Haya de La Torre, fundador del Aprismo. A estos nombres vendría a unirse el de César Vallejo, no sin tropiezos: Vallejo declamaba versos, publicaba otros; y con esto no conseguía sino el golpe ciego de los críticos que se empe-

ñaban en defender la vieja forma.

Ya en 1916 había aparecido en la vida de Vallejo María Rosa Sandoval.[5] La pasión amorosa del poeta, sin embargo, se manifestó más abiertamente en 1917 cuando conoció a Zoila Rosa Cuadra, a quien dio el nombre de Mirtho, y cuyo significado para el poeta ha quedado bien señalado en una de las Escalas.[6] Los celos parecen haber conducido al amante a una crisis violenta en la que, merced a la oportuna intervención de algunos amigos, no se produjo una tragedia. Después de este incidente Vallejo abandonó Trujillo y se trasladó a Lima.

La llegada de César Vallejo a la Ciudad de los Virreyes, en las postrimerías de 1918, marca el comienzo de la segunda etapa en su formación. En efecto, un ejercicio poético que se había iniciado en la adolescencia, y moldeado artística e ideológicamente al contacto del grupo "El Norte" en Trujillo, encontraba en Lima una ola de pensadores y escritores de toque distinguido como: don Manuel González Prada, José María Eguren, y Abraham Valdelomar. Abraham Valdelomar, "Conde de Lemos",[7] dominaba las diferentes técnicas de la poesía, el cuento, el ensayo, la biografía, la crónica, el dibujo, y la caricatura. Más europeo que suramericano, era la figura del día en el ambiente literario de Lima. A él se acercó Vallejo, y de éste supo decir el primero:

> Vallejo es un poeta. Hemos por desgracia abusado de este título. Vallejo es un poeta en la más noble acepción de la palabra. Pienso ocuparme de su obra en detalle, cuando escriba el prólogo que me pidió para su hermoso y raro libro de versos Los heraldos negros.[8]

A comienzos de 1918 Vallejo entabló amistad con el progenitor espiritual del Perú en aquel tiempo, don Manuel González Prada. "Catón Septuagenario", como lo llama Spelucín, González Prada -quien vivía sus últimos meses- representó para Vallejo el encuentro con algo valioso, hasta entonces desconocido.[9] El contacto de Vallejo con la poesía de José María Eguren se había iniciado en Trujillo, con el entusiasmo de su círculo literario. Vallejo, desde allí, le había enviado sus versos, y la consideración que de ellos hizo el autor de Simbólicas y La canción de las figuras puede verse en el texto de la carta firmada por Eguren en Barranco, el 15 de julio de 1917.[10] Fueron precisamente estos tres hombres quienes estimularon a Vallejo a seleccionar versos anteriores, pulir los aún no publicados, y formar finalmente un libro, Los heraldos negros, que apareció en julio de 1919.

En agosto de 1918 murió en Santiago de Chuco la madre del poeta, doña María de los Santos Mendoza, con lo que nace en él un profundo sentimiento de orfandad[11] que, presente en algunos poemas de Los heraldos negros, alcanzará dimensiones mayores en la obra posterior.

En 1920 Vallejo decide regresar a su pueblo natal, pero debido a ciertos incidentes en Huamachuco es acusado, poco tiempo después, de formar parte de un movimiento de subversión campesina, y recluido en la Cárcel Central de Trujillo al tiempo que es procesado por incendio, asalto, homicidio frustrado y asonada. Ciento trece días pasa en la cárcel,[12] en cuyas "cuatro paredes que sin remedio dan al mismo número" (Trilce, XVIII) se habría de forjar



la forma poética desvastadora de Trilce, publicada en 1922, libro con que la figura poética de Vallejo adquiere dimensiones imprevistas. El proceso iniciado contra él en Trujillo habría de continuarse por mucho tiempo, sin embargo, y esto, unido a la dificultad de adaptarse a una sociedad para él cada vez más hermética y hostil, decidió la huida. Así, en 1923, Vallejo viaja a París, con lo que se inicia la tercera y última etapa de su vida.

1924 es un año de desesperación económica para el poeta peruano; sin embargo, en mayo de 1925, al ser nombrado secretario del "Bureau des Grands Journaux Iberoaméricains" e iniciar poco después su colaboración con la revista limeña Mundial, y más tarde con Variedades, es indudable que la estrechez en que se hallaba Vallejo conoce cierto alivio. Sin duda, lo más importante como dato biográfico de estos años es la inquietud que experimenta el poeta por lograr una mayor conciencia social. En efecto, y como lo ha recalcado posteriormente su esposa:

> Sería dificil admitir que, en aquella época, todavía Vallejo, quien va a tener 35 años, se busca y se busca para sí solo. No. Se interroga sobre la contribución que él se siente obligado a dar a los hombres. Y su estado de inquietud indefinida revela en realidad los primeros síntomas de la crisis aguda que va a declararse en 1926/28. Crisis moral, de conciencia indubitablemente, pues a raíz de esta crisis precisamente entreve Vallejo haber detectado la causa de un profundo malestar; su alejamiento de los problemas que más atormentan a la humanidad avasallada. No obstante, se resiste a ver en el marxismo la solución a tan numerosos males, secularmente pretendidos insolubles e irremediables. Pero, al mismo tiempo, sospecha y deduce que un sistema enteramente nuevo, y no por azar unánimemente rechazado por los explotadores y los prepotentes, ha de implicar a la fuerza e ine-

> luctablemente algún mejoramiento por primera vez palpable, para las masas trabajadoras. Y Vallejo principia a acercarse al marxismo como observador.[13]

Georgette bien pudo notar estas cosas, puesto que Vallejo -antes no indiferente, pero sí indisciplinado- se esmeraba por acercarse más a los problemas sociales, precisamente en la época en que él la conoció.

En el invierno de 1927-28 Vallejo cayó enfermo y se apartó momentáneamente del bullicio parisino en busca de restablecimiento. Una vez repuesto, y con cierto conocimiento del marxismo -resultado de las lecturas a que dedicaba gran parte de su tiempo- viajó por primera vez a la Unión Soviética. De allí regresó a principio de noviembre, y su primera experiencia en la tierra bolchevique quedó expresada en Rusia en 1931.[14] En 1929 se casó con Georgette Philippart, y con ella viajó por segunda vez a Rusia. Su nueva visita a la U.R.S.S., así como a otras naciones europeas, entre ellas España; y sus continuadas lecturas sobre el marxismo, hacen de los años 1929 y 1930, años de verdadera cristalización ideológica. Es la época de "Acerca de la revolución rusa", "La obra de arte y la vida del artista", "Autopsia del su superrealismo", "Wladimiro Maiakowsky", "Un reportaje en Rusia", etc.[15] A fines de 1930, las actividades políticas de Vallejos son duramente afectadas por el control policíaco: cuando despedía a un representante obrero peruano, que venía de asistir a un Congreso Internacional en Moscú, el poeta fue detenido por la Policía Secreta. Su identificación de periodista no le valió, y por decreto

del 2 de diciembre de ese año fue expulsado del suelo francés. Vallejo, así, abandonó París el día 29, y pasó el Año Nuevo en Madrid.

En España tuvo la oportunidad de presenciar la proclamación de la Segunda República; y al mismo tiempo actuó en células clandestinas, como miembro del Partido Comunista español. En octubre de 1931 viajó por tercera y última vez a la Unión Soviética, como miembro de un Congreso Internacional de Escritores, y regresó el 30 del mismo mes a Madrid. Entonces escribió Rusia ante el Segundo Plan Quinquenal,[16] y el rechazo por parte de los editores causó fuerte impresión en su actitud posterior:

> Vallejo, desconcertado, no pensará en ofrecer Poemas en prosa de aceptación mucho menos problemática. Parece haberse olvidado de sus obras pasadas. Y es que, desde 1929, su visión del mundo es otra. No ha tomado su nueva ideología en intelectual o en político. La ha integrado a su moral de hombre y de poeta con valor y sello sacramental.[17]

En febrero de 1932 regresó a Francia; éste es también el regreso a su labor poética, representada en Poemas en prosa, que recibe un estímulo favorable:

> Con el gobierno liberal de Chautemps, en reencuentro con el río de la Seine y los barrios tantas veces recorridos en años anteriores, Vallejo experimenta como una convalecencia. Además, se acerca la primavera, hecho anualmente trascendental para Vallejo, siempre profundamente conmovido por el despertar de la gran naturaleza, atisbando cada año y mucho antes del tiempo, el menor índice de la próxima aparición de las primeras yemas de los árboles y de las plantas.[18]

En el verano de 1935, los Poemas en prosa de Vallejo seguían sin

publicarse, "encajonados". Ha llegado a él un reposo político, causado por ciertas divergencias; pero al estallar la guerra civil española, en julio de 1936, su condición de militante marxista y hombre de extremada sensibilidad social lo vuelve a la acción:

> De inmediato colabora en la creación de "Comités de Defensa de la República". Asiste a reuniones; ayuda en mítines, cuyas repetidas actuaciones y pasión ni se hubiera sospechado. Escruta a toda hora, de día y de noche, los cables que llegan de España y son publicados en la Estación de Ferrocarriles de Montparnasse. Inicia una serie de artículos de llamamientos a favor de la causa revolucionaria española en que denuncia la "no intervención" sólo provechosa al fascismo, no tan franquista como internacional. Diariamente toma notas y vuelve inclusive a enseñar marxismo en las células clandestinas de obreros simpatizantes.[19]

En julio de 1937 regresa a España como delegado peruano al Congreso Internacional de Escritores Antifascistas.[20] La dolorosa impresión causada por el drama español es seguida de un momentáneo silencio que se interrumpe violentamente, entre septiembre y diciembre de ese mismo año, cuando, de nuevo en París, escribe Poemas humanos, y España, aparta de mí este cáliz.

En marzo de 1938 Vallejo empieza a dar muestras de un verdadero agotamiento físico; las noticias que vienen de España no son en nada alentadoras, y el poeta vive así un doble padecimiento. En abril se agudiza su mal; el día 14 de este mes es llevado de emergencia a la Clinique Générale de Chirurgie Villa Arago, y allí muere el día 15, Viernes Santo, a las 9.30 de la mañana.

* * *

Así como es posible resumir la vida de Vallejo dentro de un triángulo espacial cuyos ángulos estarían uno en Trujillo, otro en Lima, y el final en París, se puede -en medida semejante- ver claramente el desarrollo de su poesía antes de España, aparta de mí este cáliz, en tres etapas que señalan una línea estética bien diferenciada: Los heraldos negros, Trilce, y Poemas humanos,[21] con lo que nos resulta un planteamiento en que, como enseguida vemos, poesía y vida se dan amalgamadas.

El primer poema de Los heraldos negros[22] es una verdadera síntesis de la angustia existencial que caracterizará la obra de Vallejo desde su momento inicial, hasta el postrer logro como resultado de la guerra civil española:

> Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!
> Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
> la resaca de todo lo sufrido
> se emposara en el alma... Yo no sé!
> (LHN, "Los heraldos negros", p. 51)

La expresión no puede ser más elocuente: el poeta inicia su discurso con la presentación de un conflicto vital que para él es el no conocer a ciencia cierta los hilos secretos que mueven su destino. Su angustia es, por lo tanto, cognoscitiva, racional; de aquí que no pudiendo amparar su duda en explicaciones señaladas por la experiencia cotidiana, Vallejo inicia una especulación de orden fatalista en que el primer determinante es Dios. Abierto de esta forma el camino, este primer libro constituye por una parte un continuado sondeo religioso, y por otra la proyección de un sentimiento cristiano individual, que en el poeta peruano se resuelve en sentido de culpa frente al dolor ajeno. De aquí que en este

primer libro las alusiones religiosas surgen frecuentemente, bien como señales de preocupación en Vallejo por problemas relacionados con la fe o la existencia de Dios; o bien como búsqueda de protección frente a un sinnúmero de inquietudes trascendentales:

> Así surgen los poemas de su primer libro Los heraldos negros. Todos los símbolos cristianos, tamizados por la especial personalidad del mestizo americano, aparecen en ellos. Jesús, fe, culpa, Jordán, Belén, Domingo de Ramos, los clavos, la cruz, la crucifixión, los olivos, Judith, niño-Jesús, la epifanía, la hostia, los óleos, el cielo, el remordimiento, el infierno, la Magdalena, Dios, Señor, el cáliz, el campanario, la oración, el valle de oro santo, aleluya, Ruth, la procesión, perdóname... qué poco he muerto, el pan nuestro, yo soy un mal ladrón, la unidad excelsa, un Bautista que aguaita, el Padrenuestro, un Cristo Pecador, el tálamo eterno, el cementerio untado en alegre año nuevo, la hermana de caridad, pueblan sus versos ininterrumpidamente.[23]

Este amplio sentido de implicación religiosa en la poesía vallejiana precisamente resultará de imponencia significativa en España, aparta de mí este cáliz, donde, colocado ante una situación histórica específica, Vallejo elevará el conflicto bélico a un nivel ultraterrenal en que España es la santa madre (=el Padre, en la experiencia del cristianismo), y él es el Hijo que desde su Huerto de los Olivos (=su situación real, concreta, como testigo de los acontecimientos españoles) exclama: "¡España, aparta de mí este cáliz!".

Enfocada su existencia de una manera fatalista, Vallejo ve la vida como un camino en cuyo final se halla un abismo; por lo tanto no hay esperanza alguna salvo la muerte:

Serán talvez los potros de bárbaros atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.
(LHN, Ibid.)

En la larga batalla del "morir viviendo" que lleva a cuestas el poeta, éste se agita; siente rabia y cansancio; y sólo pide que termine cuanto antes la comparsa del sufrimiento: "... Hasta cuándo / la cruz que nos alienta no detendrá / sus remos / ... hasta cuándo la cena durará!" (LHN, "La cena miserable", p. 116). El clímax del desconcierto de Vallejo lo encontramos en el momento en que éste ve en Dios a un jugador, cuyo único oficio es el de suertero:

Hoy que en mis ojos brujos hay candelas,
como en un condenado,
Dios mío, prenderás todas tus velas,
y jugaremos con el viejo dado...
Talvez ¡oh jugador! al dar la suerte
del universo todo,
surgirán las ojeras de la Muerte,
como dos ases fúnebres de lodo.
(LHN, "Los dados eternos", p. 122)

Para el poeta el oficio del hombre es el verdaderamente difícil, por ser éste el "pobre barro pensativo" (Ibid.) condenado en un juego donde Dios, con la ventaja del suertero, tira los dados que pararán en "el hueco de inmensa sepultura" (Ibid.). Vallejo ha reducido así lo fatal del destino humano a una simple fórmula: el golpe de unos dados;[24] y con este ardid ha conseguido superar la distancia entre la creatura y su creador:

> De hecho para Vallejo Dios es pasible de los límites que afectan a los seres corrientes, aunque con una diferencia de excepción la que importa el principio de responsabilidad: los trastornos que experimenta la divinidad proyectan sus afectos en los subordinados al imperio divino. Hay

> pues, por eso, un relativismo en el signo del influjo de Dios sobre el hombre, un condicionamiento del "sólo ritmo" que asienta la relación. Ahora bien, si tornamos a los párrafos finales del capítulo anterior, advertimos que ese Dios que se enferma es también, aquél que ama, sufre y engendra; en resumen, que la imagen divina modelada por el artista se inspira en incuestionables atributos humanos, que "ha sido creada a imagen y semejanza del hombre".[25]

Efectivamente, Vallejo progresivamente irá creando un nuevo nivel de acercamiento entre Dios y el hombre; producto, sobre todo, de una rebeldía incontrolable ante el sino existencial humano. El milagro de la creación no debe preocupar al hombre porque está allí y él es parte de ella; pero el misterio del destino -y es lo que sin duda atormenta en este momento a César Vallejo- sí puede conducir al padecimiento:

> Todos saben que vivo,
> que mastico... Y no saben
> por qué en mi verso chirrían,
> oscuro sinsabor de féretro,
> luyidos vientos
> desenroscados de la Esfinge[26]
> preguntona del Desierto.
> (LHN, "Espergesia", p. 138)

El fatalismo existencial de Vallejo, arrancaba de la conciencia misma que él tenía sobre la obra creadora de Dios y la posición en ella del hombre; la creación fue desastrosa para éste ya que desde el primer momento su condición fue la de un simple pecador. No es justo nacer con la mancha de un "pecado original" del que no se es conscientemente culpable. Tal resentimiento siempre acompañó a Vallejo:

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo,
grave.
(LHN, Ibid.)

La otra parte esencial en el contenido de este primer libro se traduce en un sentido ampliamente "nativista" o "indianista" con que Vallejo se muestra consciente y orgulloso de su mestizaje. La sección "Nostalgias imperiales", en efecto, pone al lector en comunicación con el hombre y paisaje incaicos los que puede ver a través de la autoidentificación buscada por el poeta:

Yo soy el coraquenque ciego
que mira por la lente de una llaga,
y que atado está al Globo,
como a un huaco estupendo que giraba
. . . .
Soy el pichón de cóndor desplumado
por latino arcabuz;
y a flor de humanidad floto en los Andes,
como un perenne Lázaro de luz.
(LHN, "Huaco", p. 97)

De este alto sentido de ligazón con una estirpe lamentablemente desaparecida, arranca un insinuado acercamiento social hacia los otros hombres; espontáneo y sencillo:

Se quisiera tocar todas las puertas,
y preguntar por no sé quién; y luego
ver a los pobres, y, llorando quedos,
dar pedacitos de pan fresco a todos.
Y saquear a los ricos sus viñedos
con las dos manos santas
que a un golpe de luz
volaron desclavadas de la Cruz!
(LHN, "El pan nuestro", p. 110)

Esto que, como hemos dicho, aparece en este momento como una inquietud más de las tantas que se agitan en la mente del poeta, será la raíz de una toma de conciencia que adquirirá Vallejo posteriormente a través de experiencias que en el futuro se in-

tegrarán a su función artística: la cárcel, sus viajes a Rusia y lecturas marxistas, la guerra civil española.

Trilce[27] es el paso inmediato en la fijación de estas experiencias, algunas presentes ya en su libro anterior, otras completamente nuevas. La ausencia de la imagen materna -desaparecida poco antes de aparecer Los heraldos negros- invadirá los versos de Trilce, hasta alcanzar, como dice André Coyné, "con el curso de los años una dimensión cósmica".[28] El poeta se ve abandonado, acosado por un mundo devorador. Su queja, su lamento, es un decir mediante su poesía que constantemente sufre, que padece una desventura de amor:

> He almorzado solo ahora, y no he tenido
> madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
> ni padre que, en el facundo ofertorio
> de los choclos, pregunte para su tardanza
> de imagen, por los broches mayores del sonido.
> Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir
> de tales platos distantes esas cosas,
> cuando habrase quebrado el propio hogar,
> cuando no asoma ni madre a los labios.
> Cómo iba yo a almorzar nonada.
> (T. XXVIII, p. 170)

Este sentimiento de orfandad no abandonará en lo sucesivo a Vallejo; lo encontramos como leitmotiv en su poesía siguiente hasta llegar al propio drama español, donde España será la "madre y maestra" (XV, "España, aparte de mí este cáliz", p. 479) que él, el hijo, está a punto de perder.

La cárcel es otra experiencia desastrosa que se convierte en materia de Trilce:

Oh las cuatro paredes de la celda.
Ah las cuatro paredes albicantes
que sin remedio dan al mismo número
(T. XVIII, p. 160)

En este caso, la experiencia material de la prisión -con su limitación espacial- ha intensificado aquel sentido fatalista de la existencia que desde el comienzo obsesionaba al poeta, y que ahora se expresará mediante el binomio irreconciliable: tiempo-muerte.

La idea atormentadora del tiempo puede verse en los poemas VIII, XVIII, XXI, XXIII, XXXIII, XXXV, XLVII, LIII, LIX, LXIV, LXXI, LXXIV, sin que esto signifique que tal idea no se encuentre velada en otros casos. Como afirma Mariano Ibérico: "se trata de un tiempo concreto, vivido, sufrido y no de ninguna entidad metafísica o cósmica. Lo que quiere decir que la vivencia temporal de Vallejo se refiere exclusivamente al tiempo humano. A lo cual debemos añadir que ese tiempo humano es, en su fondo más profundo, escatológico, o sea, que todo él está orientado hacia el fin que cancelará de una vez y para siempre, la ansiedad, el abandono inerme ante las agresiones del destino".[29] El tiempo en Vallejo tiene, pues, un sentido mortuorio; es decir va mano a mano con la muerte que en la conciencia del poeta no equivale a dejar de existir, sino a existir muriendo. La muerte, como idea agónica, está presente en los poemas III, VIII, XV, XIII, XXV, XXXIII, XXIV, XXVI, XXVII, XIX, XXXV, XXXVIII, XLII, XLIII, XLIV, LV. Básicamente, esto no es sino ampliación del sentido fatalista descubierto anteriormente en el autor, que comporta por otra parte influencia quevedesca, aspecto que trataremos más directamente en el capítulo siguiente donde también descubriremos el salto que, ante el

sufrimiento del pueblo español, sufren los valores vida-muerte.

Todas las inquietudes de la poesía vallejiana son continuadas en Poemas humanos[30] e intensificadas con el aumento de experiencias en la vida del poeta que tienden a colocar sus palabras en la misma encrucijada del dolor:

> Jamás, hombres humanos,
> hubo tánto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera,
> en el vaso, en la carnicería, en la aritmética!
> Jamás tánto cariño doloroso,
> jamás tan cerca arremetió lo lejos,
> jamás el fuego nunca
> jugó mejor su rol de frío muerto!
> Jamás, señor ministro de salud, fue la salud
> más mortal
> y la migrana extrajo tánta frente de la frente!
> Y el mueble tuvo en su cajón, dolor,
> el corazón, en su cajón, dolor,
> la lagartija, en su cajón, dolor.
> (PH, "Los nueve monstruos", p. 321)

Recordemos que Vallejo escribirá estos versos en un momento de máxima angustia material y espiritual,[31] sin la esperanza siquiera de verlos publicados, pero dado enteramente al reconocimiento de una vida terrenal en la que él se afirma en el descubrimiento de un nuevo valor: el otro hombre. Como dice Saúl Yurkievich, resumiendo el contenido de esta obra:

> A través de Poemas humanos no sólo medita sobre los problemas fundamentales de la existencia, no sólo experimenta los sentimientos primordiales del hombre, sino que también cumple con sus funciones orgánicas o realiza los actos más triviales de la vida doméstica. Vallejo quiere que la poesía descienda del Olimpo y baje hasta la gran ciudad, que recorra sus calles, sus plazas, sus hoteles baratos, sus cafés, sus fábricas y sus hospitales públicos.[32]

España, aparte de mí este cáliz, como veremos, es el punto de llegada de esta aspiración. En realidad, Poemas humanos es la

antesala de el alto grado de comunicación con el conglomerado social logrado por la poesía de Vallejo en su último momento:

> Pues de lo que hablo no es
> sino de lo que pasa en esta época, y
> de lo que ocurre en China y en España, y en el mundo.
> (PH, "Al revés de las aves del monte", p. 429)

Es un ansia de tocar lo "social", en el sentido que sus lecturas, sus repetidos viajes a Rusia y, sobretodo, la guerra civil española, se lo vienen presentando. De aquí que en este momento crucial para el poeta, la respuesta a sus especulaciones subjetivas de antes, es su virada hacia las cosas más elementales del hombre:

> Un hombre pasa con un pan al hombro
> ¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?
> . . . .
> Un cojo pasa dando el brazo a un niño
> ¿Voy, después, a leer a André Breton?
> (PH, "Un hombre pasa con un pan al hombro", p. 417)

La condena de la forma poética artificial no es nueva en Vallejo; ésta ya se había expresado en aquel artículo que apareció en la revista limeña Variedades el 7 de mayo de 1927, titulado "Contra el secreto profesional";[33] sencillamente, el convencimiento de lo que significa su función artística ha tocado definitivamente ahora en la médula de la creación, como bien lo mostrará el análisis de su respuesta poética al dolor de España.

* * *

Hemos visto, aunque de manera muy general, la estrecha relación que guardan la vida de Vallejo y el desarrollo lineal de su poesía. La actitud del poeta no ha sido estática, y de esta

forma las preocupaciones o sentimientos encerrados en sus versos corresponden a experiencias de valor trascendental en su biografía. Parece, ciertamente, que en él, el hacer poético marcha paralelo a la vida, ayudado en todo momento por un elevado sentido de la función artística que por una parte impide que su obra resulte de simple significado anecdótico; y por otra, anima al poeta a buscar los medios de expresión y moldes más adecuados para la mejor transmisión de su juicio. Comprobar esta afirmación, sin embargo, exigiría un estudio detallado de toda la obra poética del autor, proyecto que sobrepasa los límites de esta tesis. Lo que sí es fácilmente demostrable es que antes de escribir España, aparta de mí este cáliz, Vallejo había ya perfeccionado una técnica muy personal que se ajustaba a los sentimientos que quería expresar. Esto lo podemos ver a través de algunos ejemplos.

Al leer el primer libro, Los heraldos negros, notamos de inmediato una alternancia entre dos formas externas de transmitir el pensamiento: mediante formas métricas tradicionalmente establecidas, como el soneto ("Nochebuena", "Sauce", "Ausente", "Bajo los álamos", "El poeta a su amada", "Setiembre", "Nostalgias imperiales" -secuencia de cuatro sonetos-, "Terceto autóctono" -secuencia de tres sonetos-, "Idilio muerto", "Capitulación", "Lluvia", "Amor", "Unidad", y "Encaje de fiebre"), y alternativamente mediante formas que indican su intento de liberación en la estructura estrófica del pensamiento. Veámoslo en este ejemplo:

Me siento bien. Ahora
brilla un estoico hielo
en mí.
Me da risa esta soga

rubí
que rechina en mi cuerpo.

Soga sin fin,
como una
voluta
descendente
de
mal...
soga sanguínea y zurda
formada de
mil dagas en puntal.

Que vaya así, trenzando
sus rollos de crespón;
y que ate el gato trémulo
del miedo al nido helado,
al último fogón.

Yo ahora estoy sereno,
con luz.
Y maya en mi Pacífico
un náufrago ataúd.
(LHN, "Rosa blanca", p. 108)

Lo primero que notamos es que el poema, de 24 versos en total, está dividido en cuatro períodos estróficos irregulares de 6, 9, 5 y 4 versos respectivamente. El número de sílabas en los versos, es igualmente irregular:

verso 1: heptasílabo
" 2: heptasílabo
" 3: bisílabo o trisílabo (por ser oxítono)
" 4: heptasílabo
" 5: bisílabo o trisílabo (por ser oxítono)
" 6: heptasílabo

Y hasta aquí, final de la primera estrofa, podemos hablar de cierta "regularidad métrica"; en efecto, la estrofa se abre y se cierra con heptasílabos (versos 1 y 6), luego, entre los versos 2 y 5, hay una alternancia: heptasílabo-bisílabo o trisílabo, y heptasílabo-bisílabo o trisílabo. Pero esto es todo, porque al llegar al segundo estrófico aumenta la irregularidad:

verso 7: pentasílabo (por ser oxítono)
" 8: trisílabo
" 9: trisílabo
" 10: tetrasílabo
" 11: monosílabo
" 12: monosílabo
" 13: heptasílabo
" 14: tetrasílabo
" 15: heptasílabo (por ser oxítono)

Se advierte un intento de regularidad en la estrofa tercera:

verso 16: heptasílabo
" 17: heptasílabo (por ser oxítono)
" 18: heptasílabo (por ser proparoxítono)
" 19: heptasílabo
" 20: hexasílabo (por ser oxítono)

La regularidad de la estrofa se rompe en el último verso de ella, por ser hexasílabo. Caso semejante ocurre en la estrofa final del poema:

verso 21: heptasílabo
" 22: bisílabo o trisílabo
" 23: heptasílabo (por ser proparoxítono)
" 24: heptasílabo (por ser oxítono)

La rima de este poema queda señalada en cada estrofa por la presencia alternada de dos palabras de sonidos semejantes. Así, en la primera estrofa, la rima está transmitida por el "mí" del verso 3, al "rubí" del verso 5. En la segunda estrofa, la rima está entre "mal" del verso 12, y "puntal" del verso 15. En la estrofa tercera, la rima está entre "crespón" del verso 17, y "fogón" del verso 20. Y, finalmente, en la última estrofa, la rima estará marcada por las palabras "luz" del verso 22, y "ataúd" del verso final del poema. Excepto en el caso del verso 5, la posición de la rima coincide con la culminación de una idea completa, la cual indica que la ordenación estrófica encuentra en ella un punto de apoyo. Cada estrofa es una unidad de ideas completa-

das al llegar al punto final de las mismas, pero es indudable que lo que ya empieza a llamar la atención del lector, es la aparente arbitrariedad en la estructura estrófica del poema.[34] Ésta es una libertad formal que César Vallejo empieza a tantear muy temprano, y que si pasamos a Trilce vemos, más concretamente, los límites que alcanza.

No tenemos que ir muy lejos en el segundo libro de Vallejo. Tomemos el poema II:

Tiempo Tiempo.

Mediodía estancado entre relentes.
Bomba aburrida del cuartel achica
tiempo   tiempo   tiempo   tiempo.

Era Era.

Gallos cancionan escarbando en vano.
Boca del claro día que conjuga
era   era   era   era.

Mañana Mañana.

El reposo caliente aun de ser.
Piénsa el presente guárdame para
mañana   mañana   mañana   mañana

Nombre Nombre.

¿Qué se llama cuanto heriza nos?
Se llama Lomismo que padece
nombre   nombre   nombre   nombrE.
(T. II, p. 144)

Una simple mirada a este poema nos indica que el deseo de una libertad formal toca ahora otro aspecto externo del mismo: su disposición gráfica. En efecto, el poema está formado por cuatro grupos estróficos, cada uno de ellos impulsado por un verso breve, bimembre, inicial, que parece querer escapar de la estrofa a que pertenece, pero, irremediablemente, la lectura del poema lo ata

firmemente al verso final en su respectivo cuarteto:

Tiempo Tiempo

Mediodía estancado entre relentes.
Bomba aburrida del cuartel achica
tiempo tiempo tiempo tiempo.

No hay intento de uniformidad silábica, como tampoco lo hay de rima. Porque, esa reiteración que vemos en los últimos versos de cada estrofa ("tiempo tiempo tiempo tiempo", "era era era era", "mañana mañana mañana mañana", "nombre nombre nombre nombrE") está allí ejerciendo una función rítmica que es vehículo de la intuición poética del autor. O sea que, en ese desplazamiento lineal, gráfico, con que el poeta fija sus elementos de trabajo, o materia bruta lingüística, es como él va dándole rienda suelta a su emoción, o sentimiento. En cuyo caso resulta, en el poema, una forma determinada por el incontrolable fluir de las ideas. Controlada la forma del poema por el elemento intuicional, vemos entonces, el gran valor de la disposición gráfica, aparentemente sin razón, de todos los elementos: el poeta nos está hablando de la lentitud con que transcurre el tiempo, que, para su propio pesar -aquí tendría que ser una circunstancia de encierro, o pérdida temporal de su libertad- parece haberse estancado en el mediodía. Pero, para el poeta, todavía no es suficiente intensificar su nostalgia y aburrimiento en el segundo verso ("bomba aburrida del cuartel achica"), sino que va aún más lejos: reitera la palabra "tiempo" en una disposición espacial que hace casi plástica la lentitud temporal que lo viene agobiando: "tiempo tiempo tiempo tiempo".[35]

Vemos, pues, que todo aquí es funcional y significativo. Se ha desarrollado en Trilce una forma en la que, como bien apunta Monguió: "sigue el poeta los dictados de su retórica interior, del ritmo imaginístico, del ritmo intelectual, o del ritmo emocional del poema".[36]

Lo que más asombra al lector de los poemas de Trilce -conocida la obra anterior de Vallejo- es la libertad[37] que el autor se toma al escribirlos. Libertad tanto en el vocablo escogido como en la estructura con que lo señala. Parece, a momentos, que Vallejo escribiera como por encanto; sin orden ni propósito, pero con un fuerte deseo de cambiar las cosas. Tomemos otro ejemplo del mismo libro:

> Severas madres guías al colegio,
> asedian las reflexiones, y nosotros enflechamos
> la cara apenas. Para ya tarde saber
> que en aquello gozna la travesura
> y se rompe la sien.
> (T. LXXIV, p. 216)

Por lo pronto quedémonos con los verbos. Existe el adjetivo "enflechado,-a" que se dice del arco o ballesta en que se ha puesto la flecha; hablando con propiedad, el lenguaje corriente no acepta el uso de "enflechar" por "dirigir". Pero he aquí, que lo que repugna al buen uso, Vallejo lo ha convertido en medio significante intensivo, porque al hablar de caras que "se enflechan" ("enflechamos / la cara...") la visión que tenemos de esos rostros infantiles que, sorprendidos por lo que oyen, no alcanzan más que a adelantar sus caras hacia la voz de la maestra, es perfecta: son

caras rígidas, inmóviles, directamente enfocadas en un punto; son como flechas; por eso "se enflechan".

El "gozna" es todavía más arbitrario pero igualmente intensifica la idea del autor. "Gozne" es una pieza metálica con que se fijan las hojas de las puertas o ventanas para abrirlas o cerrarlas. La idea está bien clara: una vez éllos (los niños) han aceptado la imposición externa de tener que sentarse en unos bancos escolares, han aceptado igualmente el límite a la libertad infantil ("la travesura / se rompe..."), al tiempo que se inicia para ellos un ejercicio mental que, como en todo proceso educativo, impulsa a la reflexión: "y se rompe la sien". Pues bien, esa travesura infantil que tanto echa de menos el niño, la fija en un objeto o símbolo material del encierro que debe aceptar; es el gozne de la puerta, y de aquí, él, rompiendo como antes limitaciones establecidas dice que "aquello gozna", con lo que crea un verbo o expresión verbal que aquí es vehículo emocional, pero que en otra situación coloquial diaria, repugnaría a un buen hablante.

Otras veces, Vallejo usará en la expresión de su "juicio" palabras que son patrimonio normal de cualquier hablante; pero, entonces, las dotará de una significación anexa, mediante el trastocamiento gráfico, o el aglutinamiento. De esta manera nos encontramos con palabras o sintagmas como: "¡Odumodneurste!" (T. XIII, p. 155), "Vusco volvvver" (T. IX,

p. 151), "DestieRRA" (T. LX, p. 202), "Lomismo" (T. II, p. 1444), "Roooooooeeeis" (T. XXXII, p. 174); y, en fin, tantos otros casos que como afirman muchos críticos, hacen pensar que Vallejo hizo de su ejercicio poético una empresa de rebelión lingüística; como un nuevo Adán que, no aceptando los valores establecidos, se empeñara en dar un nuevo nombre a todas las cosas. Sobre esta característica que Vallejo hizo tan evidente en Trilce dice Monguió:

> Cómo van a explicarse línea por línea, connotación por connotación, las palabras en libre rapport que Vallejo pone en sus poemas; lo único que puede hacerse es leerlos, abandonándose a su magia, a la razón profunda de su sinrazón aparente. Léase así, por ejemplo, el poema LVIII y el lector pasará con el poeta desde una sólida celda a una gaseosa, inasible, angustia del hombre frente a sus hermanos hombres. Si al acabar de leer ése u otro poema de Vallejo sentimos la misma emoción que el poeta, qué importa que las relaciones por las que nos ha hecho pasar de emoción a emoción no "hagan sentido" racional si lo hacen en nuestro espíritu. Si hacen sentido emocionalmente, acabarán por hacerlo racionalmente.[38]

Poemas humanos no está lejos de las inquietudes de Trilce.[39] Vallejo, entregado a una función adánica, se empeña por crear sus propios términos: "este dedo en capilla / corazónmente unido a mi esqueleto" (PH, "Un pilar soportando consuelo", (p. 351), dando a veces la impresión de haber perdido todo control sobre el manejo del lenguaje: "mi bacilo feliz y doctoral, / he aquí que caliente,

oyente, tierro, sol y luno" (PH, "Quedéme a calentar la tinta en que me ahogo", p. 357). Hay, sin embargo, un poema que a continuación transcribimos, donde se ve claramente cuan consciente era el poeta del patrimonio sintáctico-expresivo de que podía valerse, y que define este momento de la expresión vallejiana como un problema de orden y selección:

La paz, la abispa, el taco, las vertientes,
el muerto, los decílitros, el búho,
los lugares, la tiña, los sarcófagos, el vaso, las morenas,
el desconocimiento, la olla, el monaguillo,
las gotas, el olvido,
la potestad, los primos, los arcángeles, la aguja,
los párrocos, el ébano, el desaire,
la parte, el tipo, el estupor, el alma...

Dúctil, azafranado, externo, nítido,
portátil, viejo, trece, ensangrentado,
fotografiadas, listas, tumefactas,
conexas, largas, encintadas, pérfidas...

Ardiendo, comparando,
viviendo, enfureciéndose,
golpeando, analizando, oyendo, estremeciéndose,
muriendo, sosteniéndose, situándose, llorando...

Después, éstos, aquí,
después, encima,
quizá, mientras, detrás, tánto, tan nunca,
debajo, acaso, lejos,
siempre, aquello, mañana, cuánto,
cuánto!...

Lo horrible, lo suntuario, lo lentísimo,
lo augusto, lo infructuoso,
lo aciago, lo crispante, lo mojado, lo fatal,
lo todo, lo purísimo, lo lóbrego,
lo acerbo, lo satánico, lo táctil, lo profundo...
(PH, "La paz, la abispa, el taco, las vertientes", p. 395)

La primera estrofa de este poema está formada por una secuencia de sustantivos entre los cuales unos son concretos ("la abispa" -nótese el trastocamiento ortográfico, pues la palabra

correcta es "avispa"-, "la olla", "el muerto", etc.), y otros son abstractos ("el desconocimiento", "el desaire", "el estupor", etc.). Gramaticalmente, podríamos hacer diferencias a otro nivel, pero consideramos que no son necesarias; importa sólamente notar el material básico de que se vale el poeta, y la forma de disponerlo. La estrofa segunda es una secuencia de adjetivos ("trece" es un adjetivo numeral cardinal que puede convertirse en ordinal, p. ej.: "piso trece" = decimotercero). La tercera, es una secuencia de gerundios. El gerundio, como sabemos, no es una forma personal, sino impersonal del verbo, que funciona a veces como adverbio (algunos de los cuales tienen aquí forma reflexiva), y otras tiene función adjetiva.[40] La cuarta estrofa es una secuencia adverbial (con excepción de "éstos" y "aquello" = pronombres demostrativos), en la que encontramos adverbios de tiempo, de lugar, de cantidad, y de duda. Finalmente, el poema acaba con una enumeración de formas nominales abstractas en mayor o menor grado, a las que el poeta ha antepuesto el artículo determinante lo: "Lo horrible, lo suntuario, lo lentísimo", etc. Asombra "lo todo" del penúltimo verso pero aquí, tal vez, Vallejo quería indicar aquellas cosas que constituyen la totalidad de la vida.

Sin embargo, con todas estas enumeraciones, Vallejo, evaluado con un juicio lógico, no nos ha dicho nada puesto que las palabras o unidades de significación son sustantivo, adjetivo, adverbio, etc., no aisladamente sino como partes de un contexto; y éste no está "lógicamente" presente en las seriaciones anteriores. Vallejo ha representado sí, un caos: allí está la ma-

teria bruta necesaria, y el problema del poeta es ordenarla. En el juego o artificio artístico, Vallejo se ha salvado; porque si bien no nos ha dicho nada ni lógica ni sintácticamente, mediante las secuencias regulares de las categorías gramaticales contenidas en esas estrofas nos ha presentado un caos ordenado. Y esto -como lo fue en el Barroco: un orden desordenado, por ejemplo- ya es una forma de transmitir el juicio. De aquí que Américo Ferrari vea en las anteriores yuxtaposiciones una manera de que se vale el poeta para representar su conflicto vital:

> Todas estas palabras no se mantienen juntas, no constituyen una estructura poética sino por la intuición central que las sostiene y da sentido a todo el poema que, de otra manera, se derrumbaría en una incoherencia total. El poema presenta una coherencia perfecta porque las palabras, en apariencia simplemente yuxtapuestas, convergen todas hacia una obsesión que las vincula orgánicamente y hace de ellas un discurso: se trata aquí, evidentemente, del hombre enfrentado a su muerte.[41]

La afirmación anterior es posible. De todas maneras, y esto sí es más evidente, Vallejo, con semejante procedimiento tiende a desintegrar la realidad lógica y gramatical, pero lo hace mediante una nueva organización, adaptándola a un fuerte sentimiento o presentimiento interno (tal vez es éste el que anota Ferrari), y presentándola con un valor diferente que, como en los casos anteriores, tiene su justificación en la realidad emocional del poeta.

*   *   *

Hemos visto, pues, como a cada momento capital en la vida de César Vallejo corresponde una etapa importante de su obra; esto, debido a que Vallejo concibió la poesía como algo que se movía paralelamente a las experiencias del individuo. Consciente en todo momento de una alta función artística, su preocupación principal fue la búsqueda del mejor equilibrio para su expresión; de esta forma, Los heraldos negros, su primer libro, es una combinación de lo estéticamente establecido por la tradición que conocía el poeta, y el comienzo de experimentos formales que tendrán sucesivo grado de desarrollo en Trilce y Poemas humanos. Sin embargo, no obstante su inquietud por lograr la mejor técnica o forma individual, todo lo externo de su poesía viene ordenado por la experiencia interior, y así, aún en los momentos más difíciles de ese procedimiento, su poesía transmite al lector un intenso grado de autenticidad. Al igual que sus obras anteriores, España, aparta de mí este cáliz, tanto en su contenido como en su forma, es el claro reflejo de circunstancias reales en la vida y conciencia del poeta. Sorprendente sí, porque como veremos en los capítulos siguientes, frente a una doble agonía (la de España y la propia) Vallejo paradójicamente escribe lo que podemos considerar como su máximo logro poético-comunicativo.

NOTAS AL CAPÍTULO I

[1]Según Alcides Spelucín, debemos hoy la precisión de esta fecha a la loable labor del crítico francés André Coyné, quien ha dedicado gran parte de sus estudios sobre Vallejo a resolver este punto. La duda que sobre este particular existía fue ampliamente resumida por Spelucín en "Contribución al conocimiento de César Vallejo y de las primeras etapas de su evolución poética", Aula Vallejo 2, 3 y 4 (Córdoba, Argentina: Dirección General de Publicidad, 1962), pp. 29-104. Para una información minuciosa sobre la vida de Vallejo, quizá el trabajo mejor ordenado es el de Angel Flores, "Cronología de vivencias e ideas", Aproximaciones a César Vallejo (Angel Flores, ed., New York: L. A. Publishing Company, 1971), I, pp. 27-128.

[2]"César Abraham Vallejo fue el menor de once hermanos. Sus padres eran también andinos, del mismo lugar: Don Francisco de Paula Benítez y Doña María de los Santos Mendoza y Guerreonero. Sus abuelos, no. Habían trasvasado España y América. Habían mezclado curas e indios. Habían sentado en el sillón de la legalidad lo alambicado y lo silvestre. Dos curas y dos indígenas fueron esos abuelos. [Su padre era hijo de un sacerdote español y una india chimú; su madre, coincidentemente, era hija de una unión semejante.] Nada más perfecto para que de este trono brotara el acontecimiento de César Vallejo. Es decir: América" (Mario J. De Lellis, César Vallejo, Buenos Aires: La Mandrágora, 1960, p. 14). Nosotros añadiremos que, efectivamente, ese hondo significado que para César Vallejo tuvo su mestizaje, se reflejó en muchos momentos de su obra. Si leemos,por ejemplo, el poema "Huaco" en Los heraldos negros, su primer libro, notaremos de inmediato la magnitud de esta idea. Cuando en París, obligado por circunstancias económicas, pide al gobierno peruano le otorgue el valor de su pasaje de regreso y éste le es negado, dice de sí mismo en una carta escrita a su amigo Pablo Abril, firmada en París el 17 de marzo de 1928: "La verdad es que yo no debo merecer el más mínimo socorro, en concepto de los peruanos. El más desgraciado y oscuro de los vagabundos peruanos consigue pasaje y pasaje en dinero. Las recomendaciones se cruzan en el aire y llueven en pasajes, pensiones, asignaciones, premios, regalos, etc. Sólo este pobre indígena se queda al margen del festín. Es formidable..." (Rodolfo Alonso, ed., César Vallejo: cartas a Pablo Abril, Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1971, p. 47). Para un planteamiento más preciso de esta idea pueden verse también: Antenor Orrego, "El sentido americano y universal de César Vallejo", Aula Vallejo 2, 3 y 4, pp. 213-226; y José Carlos Mariátegui, "César Vallejo", Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana (Montevideo: Biblioteca de marcha, 1970), pp. 246-254.

[3]De Lellis, op. cit., p. 16.

[4]Ciro Alegría, "El César Vallejo que yo conocí", Cuadernos Americanos, No. 6 (México, noviembre-diciembre, 1944), citado por De Lellis, op. cit., pp. 18-19.

[5]"Una María Baskirtseff provinciana, quien pronto se aleja enferma, y no tarda en morir (febrero de 1918) en un pueblito de la Sierra" (André Coyné, César Vallejo, Buenos Aires: Nueva Visión, 1968, p. 23).

[6]"A Mirtho -agregó- la conocí hace cinco meses en Trujillo, entre una adorable farándula de muchachas y muchachos compañeros míos de bohemia. Mirtho pulsaba a la sazón catorce setiembres tónicos, una cinta milagrosa de sangre virginal y primavera. La adoro desde entonces. Hasta aquí lo corriente y racional. Mas he allí que, poco tiempo después, el más amado e inteligente de mis amigos díjome de buenas a primeras: '¿Por qué es usted tan malo con Mirtho? ¿Por qué, sabiendo cuánto le ama, la deja usted a menudo para cortejar a otra mujer? No sea así nunca con esa pobre chica'" (César Vallejo, Novelas y cuentos completos, Lima: Editorial Jorge Alvarez, Francisco Moncloa Editores, 1967, p. 63).

[7]Desde 1914, al regresar de Italia, Valdelomar representaba la última moda para los intelectuales jóvenes de Lima; al tiempo que con sus gestos y poses escandalizaba a muchos conservadores. "Conde de Lemos" fue uno de los muchos seudónimos con que escribió. Ver el libro de Luis Alberto Sánchez, Valdelomar o la belle époque (México: Fondo de Cultura Económica, 1969).

[8]La Reforma, Trujillo (4 de mayo de 1918), aparte de una entrevista hecha a Valdelomar, citado por Spelucín, op. cit., p. 87.

[9]Para una idea más clara sobre el valor de Manuel González Prada así como el de José María Eguren en la literatura peruana, véase: Mariátegui, op. cit., "González Prada", pp. 201-210, y "Eguren", pp. 233-242.

[10]"Señor César Vallejo, sus versos me han parecido admirables, por la profundidad dolorosa. Conocía algunas composiciones de su pluma, habiendo preguntado por usted, en más de una ocasión, con el sentimiento de no haber practicado la prosa, pues sus poesías se prestan a un estudio maestro. En este vapor escribo a los redactores de la revista Renacimiento de Guayaquil, y con palabras elogiosas, por cierto bien merecidas, les prometo sus poesías;

pero, no deseando separarme de los originales que me envió, le suplico que mande otros a J. A. Falconí Villagómez, Director de Renacimiento, Guayaquil, casilla 639. Renacimiento tiene agentes en toda América. Y reciba el sincero aplauso de S. S. José María Eguren". Este texto ha sido recogido por Spelucín, op. cit., p. 90.

[11] En una carta que Vallejo envió a su hermano Manuel, en octubre de 1918, podemos ver hasta donde ha penetrado el dolor causado por la muerte de su madre: "Yo vivo muriéndome. En este mundo no me queda nada ya. Apenas el bien de la vida de nuestro papacito. Y el día que esto haya terminado, me habré muerto también yo para la vida y el porvenir, y mi camino se irá cuesta abajo... Así paso mis días huérfanos, lejos de todo y loco de dolor". Citada por Coyné, op. cit., pp. 27-28.

[12] Gracias a la celosa labor de Carlos Milla Batres, editor de Homenaje Internacional a César Vallejo (Lima: Visión del Perú, 1969), hemos tenido la oportunidad de conocer el texto de cinco cartas inéditas, dirigidas por Vallejo a un gran amigo suyo, Oscar Imaña. Una de estas cartas tiene la importancia de reflejar, en esa forma tan abierta que permite la amistad, el sufrimiento del poeta durante su encarcelamiento. Permítasenos transcribir aquí parte del contenido de la carta fechada en Trujillo el 12 de febrero de 1921, cuyo texto completo puede verse en el citado Homenaje (en adelante abreviaremos así el título de esta obra), p. 195:

"Oscar:

"Te pongo estas líneas todavía desde la cárcel. Qué te parece. ¡Yo hubiera querido escribirte anunciándote ya mi libertad; pero estos abogados!

"Tú puedes imaginarte cómo la pasaré ahora. A veces me falta paciencia y se me oscurece todo; muy pocas veces estoy bien. Llevo ya cerca de cuatro meses en la prisión; y han de flaquear ya mis más duras fortalezas.

"En mi celda leo de cuando en cuando; muy de breve en breve cavilo y me muerdo los codos de rabia, no precisamente por aquello del honor, sino por la privación material, completamente material de mi libertad animal. Es cosa fea ésta, Oscar.

"También escribo de vez en vez, y si viene a mi alma algún aliento dulce, es la luz del recuerdo... ¡Oh el recuerdo en la prisión! Cómo él llega y cae en el corazón, y aceita con melancolía esta máquina ya tan descompuesta.

"Tu hermano,

"César"

[13]Georgette de Vallejo, Apuntes biográficos sobre "Poemas en prosa y Poemas humanos" (Lima: Moncloa Editores, 1968), p. 7.

[14]Rusia en 1931, Reflexiones al pie del Kremlim (Madrid: Ediciones Ulises, 1931).

[15]Para una lista bibliográfica completa sobre las contribuciones periodísticas de Vallejo en estos años, así como de su producción total (que incluye la práctica de la novela y el drama), remitimos al lector a Elsa Villanueva de Puccinelli, "Bibliografía selectiva de César Vallejo", en Homenaje, ed. cit., pp. 58-61.

[16]Rusia ante el Segundo Plan Quinquenal (Lima: Editorial Gráfica Labor, 1965).

[17]Georgette de Vallejo, op. cit., p. 9.

[18]Ibid., p. 10.

[19]Ibid., pp. 11-12.

[20]Al mismo congreso asistió el poeta chileno Pablo Neruda, y parece que esta experiencia no sirvió más que para acentuar la básica diferencia ideológica que existía entre los dos. Hay muchas cosas oscuras al respecto pero quienes tuvieron la oportunidad de conocer la relación Vallejo-Neruda en el campo socio-político hablan de divergencias entre uno y otro. Hoy Neruda se resiente de que se desentierre a Vallejo para hacerle a él la guerra.

[21]No es que desconozcamos el valor de Poemas en prosa; sencillamente, por razones de método, encontramos más práctico referirnos a la poesía vallejiana en el contexto de estas tres obras. Las iniciales con que, a partir de este momento, nos referiremos a tales obras serán: LHN = Los heraldos negros, T = Trilce, PH = Poemas humanos, que pondremos al pie de cada cita junto con el nombre del poema y la página correspondiente. En el caso de España, aparta de mí este cáliz, sólo pondremos el número del poema, su nombre (cuando lo llevare), y el número de la página correspondiente. Para todas estas obras hemos usado la edición: César Vallejo, Obra poética completa (Lima: Francisco Moncloa Editores, 1968), edición numerada con facsímiles de los originales dejados por el autor, preparada bajo la dirección de Georgette de Vallejo, con prólogo de Américo Ferrari.

[22]Los heraldos negros (Lima: ?, 1918).

[23]Roque Dalton, César Vallejo (La Habana: Cuadernos de la Casa de las Américas, 1963), p. 17.

[24]Xavier Abril ve aquí la influencia de Stéphane Mallarmé con su poema "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard". Véase Abril, Vallejo, Ensayo de aproximación crítica (Buenos Aires: Ediciones Front, 1958), pp. 100-103.

[25]Alberto Escobar, "Vallejo y Los heraldos negros", en Homenaje, ed. cit., pp. 23-24.

[26]Nótese como "Esfinge" y "Desierto" adquieren aquí un hondo significado: el Desierto es el Vallis lacrimarum en que se agita el poeta; la Esfinge es el dilema o acertijo del destino.

[27]Trilce, con un prólogo de Antenor Orrego (Lima: Talleres tipográficos de la Penitenciaría, 1922).

[28]"Nunca se cerrará en él la herida de ese golpe [la muerte de la madre del poeta] y pronto la imagen materna invadirá los versos de Trilce hasta cobrar con los años una dimensión cósmica. Los heraldos negros ya estaban compuestos en esa fecha; sin embargo, es probable que, mientras esperaba el prólogo que le prometiera Valdelomar y que nunca fue escrito, Vallejo alteró, en las mismas pruebas de galera, algunos de sus poemas anteriores ('Hojas de ébano') y agregó por lo menos dos nuevos, entre los mejores del libro: 'Los pasos lejanos' y 'Enereida', difícilmente explicables si viviera aún la madre cuando fueron escritos" (Coyné, "César Vallejo, vida y obra", en Homenaje, ed. cit., p. 45).

[29]Mariano Ibérico, "El tiempo y la muerte", Aproximaciones a César Vallejo, II, ed. cit., p. 101.

[30]Poemas humanos (París: Les Ed. des Presses Modernes, 1939).

[31]Si atendemos a la fecha de los originales de Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz, es decir entre el 3 de septiembre y el 8 de diciembre de 1937, y miramos simultáneamente lo que sucedía en la vida del poeta durante aquellos días, tendremos que concluir sin reserva alguna que tales poemas se formaron en circunstancias realmente trágicas. En efecto, la guerra civil española se había iniciado en julio del año anterior, o sea que Vallejo venía padeciéndola desde hacía más de un año. En junio de 1937 el poeta, renunciando a ciertas condiciones propuestas por el gobierno peruano, renuncia automáticamente a la posibilidad de volver a su

patria; esto, indudablemente, será desastroso para él. En julio viaja a España (Barcelona, Valencia, Madrid) para tomar parte en el Segundo Congreso Internacional para la Defensa de la Cultura, y allí tendría oportunidad de ver más cerca los horrores de la guerra. En noviembre del mismo año los falangistas fusilan a Julio Gálvez, el joven con quien en 1923 había llegado a París. En fin, como claramente se ve, el dolor o tragedia de su poesía de estos días no era sino reflejo de la realidad en que se movía Vallejo.

[32]Saúl Yurkievich, "Vallejo, su poesía: contemporaneidad y perduración", Aula Vallejo 2, 3 y 4, pp. 184-185.

[33]César Vallejo, Literatura y Arte, textos escogidos (Buenos Aires: Editorial del Mediodía, 1966), p. 37.

[34]Al lado de un gran número de sonetos, sin duda en Los heraldos negros el lector se sorprende ante poemas como: "Babel", p. 70, y "Aldeana", p. 100, poemas constituidos por una sola estrofa. El poema "¿...", p. 75, sorprende por su disposición coloquial; y en "La cena miserable", p. 116, sorprende también la disposición gráfica de los versos 6, 13 y 19.

[35]Esta disposición espacial del verso como intensificación de la idea que quiere transmitir se ve también en: T. XV (verso final), p. 157; T. XX (verso final), p. 162; T. XLI (tres versos finales), p. 183; T. LV (verso final), p. 197; T. LXIV (verso penúltimo), p. 206; T. LXVIII (final del poema), p. 210.

[36]Luis Monguió, "César Vallejo: vida y obra", Revista Hispánica Moderna, XVI (1950), 1-82.

[37]Recordemos las palabras de Vallejo con motivo de la aparición del libro: "El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista, ¡la de ser libre!" (Carta del poeta a Antenor Orrego, citada por Juan Larrea, Aula Vallejo 2, 3 y 4, p. 200).

[38]Monguió, op. cit., p. 61.

[39]Sin embargo, a pesar de que el poeta desde hace tiempo ha roto con las formas tradicionales, hay tres sonetos en este libro ("Sombrero, abrigo, guantes", p. 287; "Piedra negra sobre una piedra blanca", p. 341; e "Intensidad y altura", p. 347), que

señalan cómo el círculo quiere nuevamente cerrarse al renunciar Vallejo a la práctica de una poesía que no llegara de lleno al hombre (véase el poema "Un hombre pasa con un pan al hombro", p. 417).

[40]Nótese que hablamos aquí en un plano estrictamente funcional, o sea que, como forma no personal del verbo que es, el gerundio se comporta dentro de una frase como adverbio o como forma adjetiva. Si nosotros decimos: "El niño entró corriendo", por ejemplo, desde el punto de vista funcional sería inexacto decir que "corriendo" es gerundio de "correr". Por la forma lo es, pero por el oficio es un adverbio de modo (¿Cómo entró el niño? = corriendo). Claro está que en estos versos, tal función es supuesta; apenas potencial ya que ninguna de las categorías presentes en este poema está dada dentro de un contexto. Para una ampliación de nuestra idea en el caso del gerundio -éste, sin duda, es el más problemático- puede verse, p. ej.: Luis Miranda Podadera, Análisis gramatical, Curso Superior de Gramática española, 32a. ed. (Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1966), pp. 273-275; María Moliner, Diccionario del uso del Español, I, pp. 1393-1394.

[41]Américo Ferrari, prólogo a César Vallejo, Obra poética completa, ed. cit., p. 34.

CAPÍTULO II

CONTENIDO EMOCIONAL DE

ESPAÑA, APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ

El verdadero contacto de Vallejo con España se inició a fines de 1930,[1] cuando expulsado de Francia debió fijar su residencia en Madrid. Vallejo, por lo tanto, estuvo allí en los momentos decisivos de la coalición republicano-socialista por derrocar la Monarquía;[2] presenció el triunfo republicano en las elecciones del 12 de abril de 1931, así como la tensión vivida, tanto por republicanos como monárquicos, en los días siguientes al triunfo electoral y víspera de la nueva República. César Vallejo era ya un hombre político, razón por la que había sido expulsado de Francia, y ante tan agitados e importantes sucesos no permaneció inactivo:

> Allí en una humilde casa de la Calle del Recuerdo, se encierra para escribir su novela El Tungsteno. Se publica poco después en la colección "La novela proletaria" de la Editorial Cenit. Ya no vacila. Ya, enteramente, pertenece a quienes están renovando el orden de las cosas mal ordenadas. Ingresa al Partido Comunista Español. En una taberna de la Calle Malasaña y de la Plaza del 2 de Mayo, en Madrid, el poeta, perteneciendo a una célula de estudiantes, se convierte en instructor partidario, transmitiendo las experiencias vividas por sí mismo en sus dos viajes a Rusia.[3]

Su círculo de amigos lo formaban hombres que luchaban decididamente por un nuevo género de cosas: Jorge Bergamín, Rafael

Alberti, Pedro Salinas, Juan Larrea, y Federico García Lorca, entre otros.

Regresó a Francia, y tan pronto estalló la guerra civil, sabemos que inmediatamente ayudó a organizar "Comités de Defensa de la República", puso oído atento a las noticias provenientes de España, y escribió varios artículos a favor de la causa defendida por el Frente Popular. El 15 de diciembre del mismo año, viajó por pocos días a Barcelona y Madrid, y entonces sí, frente a la dolorosa realidad que allí presenció, sintió en carne propia el fragor y tragedia de la lucha:

> ¿Batallas? ¡No! ¡Pasiones! Y pasiones precedidas
> de dolores con rejas de esperanzas,
> de dolores de pueblo con esperanzas de hombres!
> (I, "Himno a los voluntarios de la República", p. 439)

Su último viaje fue en julio de 1937 como delegado al Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, durante el cual, en compañía de escritores como Neruda, recorrió Madrid y Valencia.

España, aparte de mí este cáliz, continuación inmediata de Poemas humanos, rompió un silencio poético que desde hacía tiempo se venía prolongando. El impacto ante la guerra fue de tal magnitud que el poeta no pudo contenerse:

> Y horrorísima es la guerra, solivianta,
> lo pone a uno largo, ojoso;
> da tumba la guerra, de caer,
> de dar un salto extraño de antropoide!
> Tú lo hueles, compañero, perfectamente,
> al pisar
> por distracción tu brazo entre cadáveres;
> tú lo ves, pues tocaste tus testículos,
> poniéndote rojísimo;

tú lo oyes en tu boca de soldado natural.
(X, "Invierno en la batalla de Teruel", p. 469)

Casi todos los escritores que en una u otra forma testimoniaron el conflicto español, lo hicieron bajo los colores de alguna bandera política, adoptando posiciones dentro de un determinado partido. Fue evidente para ellos la urgente necesidad de adherirse a un bando, y desde allí escribir la palabra airada, el verso acusador, el nuevo credo. Entre los pocos que no se comprometieron sino consigo mismo está César Vallejo quien, aunque poseedor de ideas marxistas, por una parte; y por otra, ligado a la República,[4] no expresó en España, aparta de mí este cáliz ni ira, ni acusación, ni proselitismo político. Su poesía, como antes, trascendió; y no fue republicana[5] o anti-nacionalista, del Frente Popular o antifascista, sino humana. Es decir, correspondió a un profundo sentimiento del hombre por el hombre; a una identificación total en el dolor. De esta manera lo primero que surge en la lectura de estos poemas es el sentimiento de solidaridad con que el poeta se desplaza hacia el hombre común, el que hace la lucha:

Voluntario de España, miliciano
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,
cuando marcha a matar con su agonía
mundial, no sé verdaderamente
qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo
a mi pecho que acabe, al bien que venga,
y quiero desgraciarme;
(I, "Himno a los voluntarios de la República", p. 439)

César Vallejo nunca había estado lejos del dolor humano, pues éste caía sobre sus espaldas en forma permanente. Ya se ha visto, a partir de Los heraldos negros, cómo un sentido de culpa-

bilidad lo ligaba al sufrimiento del prójimo, y padecía así, los pesares del mundo:

> Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como simple ser vivo siquiera. Yo no sufro este dolor como católico, como mahometano ni como ateo. Hoy sufro solamente. Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo dolor. Si no fuese artista, también lo sufriría. Si no fuese hombre ni ser vivo siquiera, también lo sufriría. Si no fuese católico, ateo ni mahometano, también lo sufriría. Hoy sufro desde más abajo. Hoy sufro solamente.[6]

Sería posible argüir, sin embargo, que nunca faltó en el poeta cierto individualismo metafísico. Pero, ahora, y esto es lo importante, frente a una realidad concretamente desastrosa, Vallejo alcanza la socialización total: el pánico y coraje que habitan en el pecho del voluntario republicano, habitan igualmente en el suyo; por eso, al saber de las bombas, su reacción es caótica: corre, escribe, aplaude, llora, atisba, destroza, etc.; al tiempo que busca en la irracionalidad una forma de protección contra lo circundante:

> detienen mi tamaño esas famosas caídas de arquitecto
> con las que se honra el animal que me honra;
> . . . .
> cuadrumano, más acá, mucho más lejos,
> al no caber entre mis manos tu largo rato extático,
> quiebro contra mi rapidez de doble filo
> mi pequeñez en traje de grandeza!
> (I, "Himno a los voluntarios...", p. 239)

Hemos visto cómo con su viaje a Europa, y sobre todo después de su visita a Rusia, Vallejo experimentó una metamorfosis político-ideológica que se concretó en su posterior afiliación al comunismo. Pero si tuvieramos que definir el comunismo vallejiano,

no creemos desacertado afirmar que éste consistía en un amor fraternal con que se redimirían los pesares del hombre. Como dice James Higgins: "Vallejo siempre creyó que un día el amor había de redimir al hombre y siempre soñó con un estado ideal en que la humanidad estaría unida en el amor. El comunismo le proporciona el medio de llevar el amor a la práctica y la posibilidad de realizar este estado ideal en la tierra".[7] Es decir, un comunismo que puede entenderse como cristianismo práctico, o el ejercicio del Buen Samaritano. Una fraternidad reforzada por la acción colectiva, puesto que se ha llegado al convencimiento de que la Tierra Prometida es ésta, y el Redentor no es más que la unidad combatiente. El punto culminante de esta actitud cristiano-revolucionaria lo expresa el poeta en aquel sentido poema:

> Al fin de la batalla,
> y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
> y le dijo: "No mueras, te amo tanto"
> Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.
>
> Se le acercaron dos y repitiéronle:
> "No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!"
> Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.
>
> Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
> clamando: "Tanto amor y no poder nada contra la muerte!"
> Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.
>
> Le rodearon millones de individuos,
> con un ruego común: "¡Quédate hermano!"
> Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.
>
> Entonces, todos los hombres de la tierra
> le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
> incorporóse lentamente,
> abrazó al primer hombre; echóse a andar...
> (XII, "Masa", p. 473)

Que un hombre se identifique con otro hombre, no basta. Su amor

no es suficiente. Es necesario que todos los seres humanos se levanten, unan sus sentimientos y sus fuerzas, para que el milagro de la redención universal se realice. Esto no significa, sin embargo, que para Vallejo el sólo amor sea capaz de presentar la solución. Como señala Higgins: "Para Vallejo la sociedad será cambiada por la acción colectiva de las masas, por una revolución proletaria, y después el mundo será transformado poco a poco por el trabajo de una humanidad unida que utilice los recursos de la ciencia y la tecnología al servicio del hombre."[8]

España, que en febrero de 1936 había dado la victoria al Frente Popular, era para César Vallejo el nacimiento de una nueva era: el pueblo, en un acto electoral, había salvado la paz nacional, y recobrado al mismo tiempo sus soberanos derechos:

> Un día diurno, claro, atento, fértil
> ¡oh bienio, el de los lóbregos semestres suplicantes,
> por el que iba la pólvora mordiéndose los codos!
> ¡oh dura pena y más duros pedernales!
> ¡oh frenos los tascados por el pueblo!
> Un día prendió el pueblo su fósforo cautivo, oró de cólera
> y soberanamente pleno, circular,
> cerró su natalicio con manos electivas;
> arrastraban candado ya los déspotas
> y en el candado, sus bacterias muertas...
> (I, "Himno a los voluntarios...", p. 439)

La República era para el poeta un acto definido con que se señalaba el nacimiento de un mundo nuevo; con él nacía también un nuevo hombre: socializado, dedicado al servicio de su colectividad, y dispuesto en todo momento al más duro sacrificio: era el bolchevique que había conocido en Rusia, era el voluntario que ahora venía a sacrificarse en España. De aquí que más que simple acontecimiento histórico-político, más que una guerra a muerte

contra el nazi-fascismo, la guerra civil española es para Vallejo, una guerra del hombre en su lucha por construir la nueva sociedad. La tierra española es una tabla votiva sobre la cual oficia su sacrificio el hombre:

> Así tu criatura, miliciano, asi tu exangüe criatura,
> agitada por una piedra inmóvil,
> se sacrifica, apártase,
> decae para arriba y por su llama incombustible sube,
> sube hasta los débiles,
> distribuyendo españas a los toros,
> toros a las palomas...
> (I, "Himno a los voluntarios...", p. 441)

Y es esto lo que impide que la poesía de Vallejo sobre un hecho bélico, se pierda en el simple detalle; porque el poeta ve la lucha a través de la agonía humana, imposible de ser medida en episodios anecdóticos. Sobre el campo están los mártires: el proletario, el campesino, el guerrero. Si el poeta se acerca a ellos, lo hace como un Mesías que anuncia los frutos del sacrificio -por él comprendido y predicado-, más que como acusador de calamidades:

> ¡Constructores
> agrícolas, civiles y guerreros,
> de la activa, hormigueante eternidad: estaba escrito
> que vosotros haríais la luz entornando
> con la muerte vuestros ojos;
> que, a la caída cruel de vuestras bocas,
> vendrá en siete bandejas la abudancia, todo
> en el mundo será de oro súbito
> y el oro,
> fabulosos mendigos de vuestra propia secreción de sangre,
> y el oro mismo será entonces de oro!
> (I, "Himno a los voluntarios...", pp. 441-443)

¿Cual es el resultado obtenido por quienes se han ofrecido en aras de la República? La preservación de un mundo nuevo; la preparación de una nueva sociedad en la que el amor será con-

dición de todos; el oscuro velo de la noche se romperá con la aparición de un nuevo día, en el que un caos milagroso cambiará el orden de las cosas:

> ¡Unos mismos zapatos irán bien al que asciende
> sin vías a su cuerpo
> y al que baja hasta la forma de su alma!
> ¡Entrelazándose hablarán los mudos, los tullidos andarán!
> ¡Verán, ya de regreso, los ciegos
> y palpitando escucharán los sordos!
> ¡Sabrán los ignorantes, ignorarán los sabios!
> ¡Serán dados los besos que no pudisteis dar!
> ¡Solo la muerte monrá! La hormiga
> traerá pedacitos de pan al elefante encadenado
> a su brutal delicadeza; volverán
> los niños abortados a nacer perfectos, espaciales
> y trabajarán todos los hombres,
> engendrarán todos los hombres,
> comprenderán todos los hombres!
> (I, "Himno a los voluntarios...", p. 443)

Pero la culpabilidad antigua de Vallejo sigue acosándolo. Se manifiesta ahora cuando se siente incapacitado para dar más de sí mismo en la lucha que lleva a cabo su amigo el obrero, el otro hombre; y no puede menos que discuparse:

> ¡Obrero, salvador, redentor nuestro,
> perdónanos, hermano, nuestras deudas!
> (I, "Himno a los voluntarios...", p. 443)

Vallejo, aunque ha sufrido mucho -sufrimiento físico (su tiempo en la carcel, privaciones, etc.) pero especialmente moral y metafísico- siempre se ha sentido culpable de robar algo a los demás:

> Todos mis huesos son ajenos;
> yo tal vez los robé!
> (LHN, "El pan nuestro", p. 110)

No podemos dudar que Vallejo siempre ha querido ser el Buen Samaritano; aliviador de males, reparador de afrentas, y demás agravios. En todo momento, pues, lo que más le ha inquietado es su relación con el semejante, y al atestiguar el sufrimiento del

pueblo español, ha abandonado toda posición meramente partidista a fin de ocuparse con mayor integridad del hombre. En España se trata, según lo siente César Vallejo, de una lucha entre el Bien y el Mal. Si el Bien triunfa, el ideal social que en su mente ha venido madurando no será una utopía: luz donde antes reinaba oscuridad, abundancia donde había escasez, trabajo creador donde existía cansancio, y amor donde el odio y las mezquindades todas mermaban las fuerzas del hombre. De aquí que lo más importante para que triunfe el Bien, es que el hombre se recobre a sí mismo, se encuentre y encuentre al otro; que unidos en la lucha hundan el Mal hasta sus raíces, y se salve a su vez el ente consciente de una función material coordinada con un espíritu:

¡Extremeño, dejásteme
verte desde este lobo, padecer,
pelear por todos y pelear
para que el individuo sea un hombre,
para que los señores sean hombres,
para que todo el mundo sea un hombre, y para
que hasta los animales sean hombres,
el caballo, un hombre,
el reptil, un hombre,
el buitre, un hombre honesto,
la mosca, un hombre, y el olivo, un hombre
y hasta el ribazo, un hombre
y el mismo cielo, todo un hombrecito!
(II, "Batallas", pp. 447-449)

En el decisivo momento de la lucha, lo más urgente es la humanización del individuo y del universo. A partir del hombre, y llegando a los más simples elementos creados, se adquirirá la conciencia colectiva; la balanza cósmica se emparejará. El obrero, antes que obrero es hombre; el voluntario italiano, soviético, del sur o del norte, antes que todo representa al hombre. Y la muerte de la madre Rosenda, del viejo Adán, del sabio, del barbero, del

mendigo, de la enfermera o del sacerdote, antes que cualquier otra cosa, nos indica que están matando a ese hombre. Es necesario, entonces, adoptar una posición defensiva contra el Mal que a cada momento hace mayores estragos. Es imprescindible combatir la Muerte a fin de ganar la Vida:

> ¡Voluntarios,
> por la vida, por los buenos, matad!
> a la muerte, matad a los malos!
> (I, "Himno a los voluntarios...", p. 445)

En estos versos el poeta peruano nos recuerda a Miguel Hernández, otro mártir de la palabra y del combate, cuando dijo en medio de una exaltación emocional semejante: "Es preciso matar para seguir viviendo"[9] con lo que señalaba la necesidad del sacrificio.

La muerte había preocupado siempre a Vallejo, quien desde el comienzo de su labor poética -pudimos notarlo en el capítulo anterior- reveló su inquietud por descifrar tal misterio. Veía en el tiempo, tal como Quevedo, "ese abuelo instantáneo de los dinamiteros" (I, "Himno a los voluntarios de la República", p. 441), un correr constante hacia la muerte. Vida y Muerte resultaban por lo tanto inseparables, dos opuestos que mediante un hilo mágico se unían, identificándose trágicamente.[10] De Quevedo y Vallejo, semejantes en su actitud ante el conflicto vida-muerte, puede decirse que fueron dos hombres que pasaron por la vida en un constante "despedirse". El poeta español, pudo, como anota Xavier Abril, haber influido eficazmente en Vallejo:

> Quizás no sea posible encontrar, en realidad, un parecido formal, métrico y simétrico, entre la obra de Quevedo y la de Vallejo, aunque sí esencial en lo que se relaciona con la orientación que los embarga y enajena, en verso y prosa, tra-

> tándose de la vida, del amor, del tiempo y de la muerte, especialmente en estos dos últimos aspectos que ofrecen, en extensión e intensidad, la imagén social de uno y otro.[11]

De los contactos posibles entre uno y otro, sin duda el más impor- tnate es el común tratamiento del binomio: tiempo-muerte. En verdad, cuando Quevedo dice:

> -Eso no es la muerte, sino los muertos o lo que queda de los vivos. Esos güesos son el dibujo sobre que se labra el cuerpo del hombre. La muerte no la conocéis, y sois vosotros mismos vuestra muerte: tiene la cara de cada uno de vosotros, y todos sois muertes de vosotros mismos. La calavera es el muerto, y la cara es la muerte; y lo que llamáis morir es acabar de morir, y lo que llamáis nacer es empezar a morir, y lo que llamáis vivir es morir viviendo, y los güesos es lo que de vosotros deja la muerte y lo que le sobra a la sepultura...[12]

se ha adelantado en el tiempo y el espacio a la misma reflexión vallejiana:

> Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás. Quienquiera diría que, no siendo ahora, en otro tiempo fuisteis. Pero, en verdad, vosotros sois los cadáveres de una vida que nunca fue. Triste destino. El no haber sido sino muertos siempre. El ser hoja seca sin haber sido verde jamás. Orfandad de orfandades. Y sin embargo, los muertos no son, no pueden ser cadáveres de una vida que todavía no han vivido. Ellos murieron siempre de vida.
> Estáis muertos.
>
> (T. LXXV, p. 217)

Pero frente al drama de la guerra civil, Vallejo ha decidido robarle un tramo a la muerte. No es que haya dejado de pensar que constantemente -por el mismo hecho de existir- la llevamos a cuestas; sino que al prever mesiánicamente la existencia de la futura armonía cósmica, ve en la derrota a la Muerte una prolongación de su esperanza. Esta última idea es sumamente importante,

si se quiere establecer la diferencia: antes, Vallejo daba todo por perdido; sin embargo, al orientar su ideología en una línea marxista, su actitud cambia: el mundo puede ser bueno o malo, según nosotros lo hagamos. La sociedad universal está corrupta, es cierto, pero está en la buena voluntad de cada hombre crear patrias nuevas. Si el hombre deja de ser lobo para el hombre, y se convierte en guarda de su hermano, estamos salvados. La solución, es, pues, una nueva conciencia; y la Vida es entonces una necesidad.[13]

En el quinto poema de España, aparta de mí este cáliz, "Imagen española de la Muerte", la imagen a que se refiere en el título es una viajera abominable que acompaña la sombra de cada hombre. Pero el poeta no se contenta con exponer la amenaza, sino que señala un duro "afán por combatirla, unas ganas de irse contra ella, de engancharla con miedo palpitante, de llamarla y matarla de una vez..."[14] La Muerte, por un momento, se ha hecho algo concreto: camina en la forma del hombre enemigo, centellea en la hoja del cuchillo moro, se esconde al pie de los tanques:

¡Llamadla! Hay que seguirla
hasta el pie de los tanques enemigos,
que la muerte es un ser sido a la fuerza,
cuyo principio y fin llevo grabados
a la cabeza de mis ilusiones,
por mucho que ella corra el peligro corriente
que tú sabes
y que haga como que hace que me ignora.
. . . .
Llamadla, que en llamándola con saña, con figuras,
se la ayuda a arrastrar sus tres rodillas,
como, a veces,
a veces duelen, punzan fracciones enigmáticas, globales,
como, a veces, me palpo y no me siento.
(V, "Imagen española de la Muerte", p. 459)

Es la vida lo que más interesa ahora al poeta. Aquel que muere, muere de universo; y si mata, lo hace como voluntario de la vida:

> ¡Oh vida! ¡oh tierra! ¡oh España!
> ¡Onzas de sangre,
> metros de sangre, líquidos de sangre,
> sangre a caballo, a pie, mural, sin diámetro,
> sangre de cuatro en cuatro, sangre de agua
> y sangre muerta de la sangre viva!
> (II, "Batallas", p. 447)

De aquí que, convencido de su misión terrenal, entre hombres que como él padecen toda suerte de pesares señala al abandonar su muerte, la más completa solidaridad con quienes combaten el Mal; con los sencillos, pero valientes seres, que se han impuesto la sagrada tarea de ganar a fuerza de arrojo un nuevo género de vida:

> Vamos, pues, compañero,
> nos espera tu sombra apercibida,
> nos espera tu sombra acuartelada,
> mediodía capitán, noche soldado raso...
> por eso, al referirme a esta agonía,
> aléjome de mí gritando fuerte:
> ¡Abajo mi cadáver!... Y sollozo.
> (X, "Invierno en la batalla de Teruel", p. 469)

Triunfar sobre la muerte, no equivale en Vallejo, a una prolongación de la existencia individual, sino a la eternización del principio común: la búsqueda de una inmortalidad colectiva basada en los ideales más simples de las masas. Como señala acertadamente Monguió:

> Importa recalcar este sentido del triunfo sobre la muerte de Vallejo expresa en su poesía de la guerra española. En él reside la verdadera diferencia entre su actitud y las actitudes tradicionales respecto a la muerte. Ahí está su poesía revolucionaria. En efecto, el concepto tradicional de la supervivencia después de la muerte física hállase ligado bien al ideal clásico de la inmortalidad en el recuerdo de

> una muerte ejemplar y serena, bien al ideal feudal de la inmortalidad del nombre y la fama del muerto y de sus hechos, bien al ideal religioso de la inmortalidad del alma individual eternamente premiada o castigada en algún cielo o algún infierno. Para Vallejo la supervivencia del miliciano, del proletario, del soldado, del voluntario muerto por la causa del pueblo no es esencialmente ninguna de esas inmortalidades; es la supervivencia en la supervivencia de la causa misma en la vida de las masas populares que las mantienen, la mantendrán, la desarrollarán. Es la supervivencia de un ideal de vida en la vida real, en los seres vivientes que participan colectivamente del ideal común o que heredan sus beneficios...[15]

Otro crítico, Américo Ferrari, dice que Vallejo ha transformado "uno" en "todos". Anteriormente, es cierto, también ha dirigido su palabra de consuelo al hombre, pero siempre este consuelo llevaba el sello de una resignación fatalista. Ahora, y creemos que es lo que la actitud del poeta debe al marxismo, éste ve más allá de la agonía presente una esperanza:

> Disons tout d'abord que son adhésion au marxisme ne suppose nullement un changement de direction, ni sur le chemin du poète ni dans la vie de l'homme. Ce n'est ni un reniement ni une conversion: c'est un aboutissement et un aboutissement logique, inéluctable. La réalisation de la société socialiste, la fondation de la cité heureuse de l'avenir sont avant tout une exigence de l'esprit, et cette exigence a été toujours présente dans la poésie de Vallejo, puis qu'elle naît directement de son amour pour les hommes. Le poète espère, ou attend, l'abolition du mal; y croit-il comme à quelque chose d'effectivement réalisable sur la terre? N'importe; il l'exige, comme il exigeait dans un poème de Trilce que "les fiancés soient fiancés en l'éternité", l'espoir est donc avant tout l'espoir en l'homme, et en cette force irréductible, que Vallejo a toujours sentie en lui-même, de dire non au mal, non à la destruction, non aux limites; l'espoir,

> c'est bien l'affirmation de cette exigence de liberté qui s'est toujours confondue pour le poète avec sa visée idéale du un et de l'eternel: Ainsi repond l'homme, ainsi à la mort.[16]

Si como ya hemos dicho, España, aparta de mí este cáliz se salva del simple acento político, se debe indudablemente al hecho de ser ésta una poesía dirigida directamente al hombre, sin que medien diferencias de ninguna clase. La lucha en España, es desastrosa para todos: para los republicanos o anti-fascistas, y los nacionalistas que están con Franco; católicos o no católicos, ateos o que pretenden serlo, todos en la lucha no son sino víctimas del fatum español. En las calles, plazas y campos, se pelea. Pero reducir la lucha al aspecto mecánico-bélico de destapar una granada y arrojarla, apretar un gatillo, o encender un taco de dinamita, limita en forma considerable el significado del conflicto. Nos dice sólo que estamos en medio de una guerra. Pero en España agoniza algo diferente. Algo que no lo dicen ni el tanque ni el rifle; algo que no puede confundirse con las bombas: en España agoniza la naturaleza misma del individuo. Y cuando éste pelea, castiga con pedazos de su cuerpo, con su más recóndito elemento, como amparándose en su más grande factor defensivo:

> ¡Lid a priori, fuera de la cuenta,
> lid en paz, lid de las almas débiles
> contra los cuerpos débiles, lid en que el niño pega,
> sin que le diga nadie que pegara,
> bajo su atroz diptongo
> y bajo su habilísimo pañal,
> y en que la madre pega con su grito, con el dorso de una
> lágrima
> y en que el enfermo pega con su mal, con su pastilla y su
> hijo
> y en que el anciano pega

con sus canas, sus siglos y su palo
y en que pega el presbítero con Dios!
(II, "Batallas", p. 449)

Los mendigos pelean por España,
mendigando en París, en Roma, en Praga
y refrendando así, con mano gótica, rogante
los pies de los Apóstoles, en Londres, en Nueva York,
en Méjico.
. . . .
Al sufrimiento antiguo
danse, encarnízanse en llorar plomo social
al pie del individuo,
y atacan a gemidos, los mendigos,
matando con tan sólo ser mendigos.
(IV, p. 457)

Por eso sus poemas no se detienen en la acusación; no mencionan a los generalotes del manifiesto, al tiempo que desconocen todo intento de refinado proselitismo marxista. Y es que, sencillamente, el poeta se ha identificado con la agonía del hombre sencillo: "Esa poesía va directamente al hombre, a los héroes anónimos, a los que cayeron repletos de amor por la justicia, a los que traicionaron aleccionados por la mezquindad, el odio, el poderío. Poesía localizada estrictamente en la causa del pueblo, no la blandió Vallejo para denunciar a los generalotes que lo asesinaron. Así, Franco y sus sicarios no fueron nombrados. Porque para el poeta, más importantes eran los otros hombres: los que morían sin apellidos o, sencillamente, los que eran nada más que pueblo, humildes personajes heróicos. Así se eternizaron Pedro Rojas, la Juana Vazquez, Ramón Collar y tantos otros".[17]

Pedro Rojas, ferroviario de profesión, es padre y marido a la vez; pero, antes que nada, Pedro es un individuo. Por eso, cuando lo matan, los asesinos destruyen esa individualidad y

matan al mismo tiempo a Pedro Rojas, a Pedro Rojas y al hombre:

> Solía escribir con su dedo grande en el aire:
> "¡Vivan los compañeros! Pedro Rojas",
> de Miranda de Ebro, padre y hombre,
> marido y hombre, ferroviario y hombre,
> padre y más hombre. Pedro y sus dos muertes.
> (III, "Batallas", p. 455)

Como sobre sus hombros llevaba una doble vida, con su cadáver encontraron el de otra humanidad:

> Registrándole, muerto, sorprendiéronle
> en su cuerpo un gran cuerpo, para
> el alma del mundo,
> y la chaqueta una cuchara muerta.
> (Ibid.)

Este guerrero ha muerto humanamente. No han encontrado sobre su pecho, medallas al valor, a su fe en el gobierno; han encontrado una cuchara; símbolo de la humanidad que muy adentro llevaba. Con ella indicaba que comía, que alimentaba sus fuerzas para llegar al día siguiente porque creía en la vida. Y era tanta la que en él llevaba, que aún después de su doble muerte rompió el aire con su grito de combate; y es que "su cadáver estaba lleno de mundo" (Ibid., p. 457).

Ernesto Zúñiga y Ramón Collar, también estaban llenos de mundo. Ernesto se desplomó -en uno de sus tantos días de lucha- sobre su columna vertebral. Cayó de espaldas sobre la tierra: único trono que conoció su heroísmo. Pero, en silencio, desde allí, desde el fondo de su sepultura, desde el simple zapato donde empezaba su estatura, el guerrero seguía escuchando el latir de la batalla. Su decisión todavía lo acompañaba:

Han dicho: "¡Cómo! ¡Dónde!...", expresándose
en trozos de paloma,
y los niños suben sin llorar a tu polvo.
Ernesto Zúñiga, duerme con la mano puesta,
con el concepto puesto,
en descanso tu paz, en paz tu guerra.
(VI, "Cortejo tras la toma de Bilbao", p. 461)

Ramón Collar es un campesino que debió dejar sola a su familia, por ofrecerse a defender a Madrid de los nacionalistas. A él se dirige Vallejo en tono de mucha confianza:

Aquí,
Ramón Collar,
prosigue tu familia soga a soga,
se sucede,
en tanto que visitas, tú, allá, a las siete espadas,
en Madrid,
en el frente de Madrid.
(VIII, p. 465)

Este gran acercamiento entre el héroe republicano, y el poeta, es posible merced al conocimiento integral que el último tiene del primero:

¡Ramón Collar, yuntero
y soldado hasta yerno de tu suegro,
marido, hijo limítrofe del viejo Hijo del Hombre!
Ramón de pena, tú, Collar valiente,
paladín de Madrid y por cojones; Ramonete,
aquí,
los tuyos piensan mucho en tu peinado!
(Ibid.)

No hay duda que la figura de Ramón Collar se presenta al poeta como la de un nuevo Cristo, redentor de los sufrimientos humanos. No en vano el poeta lo llama: "hijo limítrofe del viejo Hijo del Hombre!". En la estrofa primera hay también una clave para la proyección religiosa que rodea a este hombre: "en tanto que visitas, tú, allá, a las siete espadas, en Madrid,". Recordemos que el número siete conlleva en la tradición católica una significa-

ción especial (p. ej.: son siete los Pecados Capitales; las Obras de Misericordia se dividen en dos grupos: siete "espirituales", y siete "corporales"; son siete los dolores que pasó la Virgen, etc.); más adelante cuando Vallejo dice:

> ¡Te diré que han comido aquí tu carne,
> sin saberlo,
> tu pecho, sin saberlo,
> tu pie;
> pero cavilan todos en tus pasos coronados de polvo!
> (Ibid.)

hace más evidente la idea del holocausto: el mártir del nuevo Gólgota ha sido sacrificado, pero la senda abierta con su ejemplo, es seguida a su vez por muchos otros. Ramón Collar, como señala Higgins: "ha sacrificado su vida privada a los intereses de la colectividad, pero en realidad esta segunda dimensión no es sino una extensión de la primera: ha tomado las armas para extender su ideal del hogar a todo el mundo, para crear una nueva sociedad que ha de ser un hogar para todos los miembros de la familia humana."[18]

Chirinos Soto afirma que César Vallejo se veía a sí mismo como otro Cristo. Es posible. En verdad, como lo indica este crítico, Vallejo se imaginó nacido del Espíritu Santo, un Domingo de Ramos; comparó a su madre con María Dolorosa, y a su padre con un nuevo José de Nazaret; por último: "Si el drama de España lo hace entrar en agonía, entonces eleva a España la misma plegaria que Cristo elevó al Padre en el huerto de los Olivos: ¡España, aparta de mí este cáliz!".[19]

Al referirnos a la obra inicial del poeta, Los Heraldos Negros, vimos cómo un significativo acento religioso marcaba gran parte de tales poemas. No es nuestro propósito descifrar aquí la

religiosidad vallejiana; lo que sí debemos mencionar, es que cualquiera que ella haya sido, se hace presente de nuevo en España, aparta de mí este cáliz. El poema "Redoble fúnebre a los escombros de Durango", es oración más que poesía. El poeta, oficiante riguroso, se inclina ante el altar y ofrece una letanía de amor y esperanza al sacrificio español. Nuevamente un elemento religioso surge en este poema: el polvo,[20] y a éste dirige su ofrecimiento:

> Padre polvo que subes de España,
> Dios te salve, libere y corone,
> padre polvo que asciendes del alma.
>
> Padre polvo que subes del fuego,
> Dios te salve, te calce y dé un trono,
> padre polvo que estás en los cielos.
> (XIII, "Redoble fúnebre a los escombros de Durango", p. 475)

Porque el polvo significa, simbólicamente, la substancia más íntima del hombre, es preciso que se salve. Es entonces cuando el poeta pone su esperanza en Dios, quien como Ser Supremo, es en último caso quien puede realizar el milagro:

> Dios te salve y ascienda a infinito,
> . . . .
> Dios te salve y devuelva a la tierra,
> . . . .
> Dios te salve y revista de pecho,
> . . . .
> Dios te salve del mal para siempre,
> . . . .
> Dios te salve, te guíe y te dé alas,
> padre polvo que vas al futuro.
> (Ibid.)

Se acerca el final de su grito poético. Si algo pesa en el alma de César Vallejo es la incertidumbre en el futuro de España. Tantas cosas suceden al mismo tiempo, tantos intereses están mezclados, que el poeta, presintiendo días amargos, llama la atención de

la tierra en que se lucha, le advierte el peligro que la amenaza y la invita a prepararse: "¡Cuídate, España, de tu propia España!" (XIV, p. 477). La lucha no es fácilmente divisible en los bandos "nacionalista" y "republicano". Hay más que esto, y Vallejo lo sabe. En las calles se pelea con coraje, con inigualable decisión; pero hay quienes pelean desde un escritorio: son la burocracia del conflicto, y en sus despachos se arma y desarma de mil maneras lo que sucederá en el minuto siguiente. Son los redentores verdaderos o falsos, convencidos o filibusteros; pero peligrosos en su celo, en sus pasiones, en su así llamado amor a la patria:

¡Cuídate de la hoz sin el martillo,
cuídate del martillo sin la hoz!
¡Cuídate de la víctima apesar suyo,
del verdugo apesar suyo
y del indiferente apesar suyo!
. . . .
¡Cuídate de los que te aman!
¡Cuídate de tus héroes!
¡Cuídate de tus muertos!
¡Cuídate de la República!
¡Cuídate del futuro!
(XIV, p. 477)

Vallejo, lamentablemente, no vivió lo suficiente para saber lo que vendría después de la guerra pero como poeta al fin, dotado de cierto poder vidente, pudo, sin embargo, profetizar la serie de incontables calamidades que esperaban a España. El no veía posible el triunfo de la República. Pensaba que sólo un milagro podría salvarla, y ser testigo de tan triste realidad lo sumergía en una pena incontrolable. De ahí que como Cristo, invocando al Padre en el Jadín de Gethsemaní,[21] exclame ahora en un ruego final a la madre herida: "¡España, aparta de mí este cáliz!". La derrota está cerca, aunque el poeta se obstina en verla como simple presenti-

miento:

> Si cae -digo, es un decir- si cae
> España, de la tierra para abajo.
> niños, ¡cómo vais a cesar de crecer!
> ¡cómo va a castigar el año al mes!
> ¡cómo van a quedarse en diez los dientes,
> en palote el diptongo, la medalla en llanto!
> ¡Cómo va el corderillo a continuar
> atado por la pata al gran tintero!
> ¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto
> hasta la letra en que nació la pena!
> (XV, "España, aparta de mí este cáliz", p. 479)

Su angustia va dirigida a los niños,[22] que al cabo son la semilla con que se siembra el futuro de un pueblo. Y si sucumbe la República, esta semilla no germinará: el biológico proceso del crecimiento se detendrá, y el único movimiento posible será el retroceso a la ignorancia primitiva, a la primera letra.

Sabemos que Vallejo había presenciado el nacimiento de la Segunda República. Si como queda señalado por sus contribuciones periodísticas de aquellos días, había en él una verdadera inquietud política, es indudable que siguiera con sumo interés el curso del nuevo sistema. Ahora bien, si por una parte la nueva República representaba un intento de acercamiento al estado social soñado por el poeta, éste imponía la realidad al sueño, y debió advertir el caos que desde un comienzo reinó. Quizá no sea insignificante recordar, a este respecto, las palabras de un historiador del problema:

> La República, que bien pudo ofrecer aquel "sugestivo sistema de vida común" propugnado por uno de sus fautores, se hizo imposible por el egoísmo sectario de todos los que, de grado o por fuerza, se agolpaban bajo su bandera. Nadie pensaba en la República como en punto final -e inicial- de todas las convivencias. Los que no se le opo-

> nían cerradamente la querían solamente para utilizarla. Esta concepción instrumental no hubiese degenerado en catastrófica si, aun parcial y partidista, hubiese alcanzado un signo positivo. Lo malo es que cada grupo quería utilizar a la República no <u>para</u> algo, sino preferentemente <u>contra</u> algo. Un sistema de causas cerradas hace practicamente imposible el establecimiento de responsabilidades iniciales: nadie estaba sin pecado, nadie podía tirar con justicia la primera piedra... porque desde el primer día habían comenzado a volar todas las piedras.[23]

La República -por innumerables razones que no cabe señalar aquí- no pudo dar lo que de ella se esperaba, pero en la conciencia de quienes deseaban una nueva sociedad, el nuevo sistema se convirtió en un noble símbolo, que merecía ser defendido a toda costa. Cada uno lo entendió a su manera, y Vallejo hizo lo propio. En España no luchaban sólamente el antiguo y el nuevo régimen por imponerse el uno al otro, en España agonizaba el hombre; y porque la República era el símbolo de una posible reivindicación de los valores humanos, más que política, interesaba que humanamente se salvara para que con ella se salvara también España:

> ¡Bajada el aliento, y si
> el antebrazo baja,
> si las férulas suenan, si es la noche,
> si el cielo cabe en dos limbos terrestres,
> si hay ruido en el sonido de las puertas,
> si tardo,
> si no veis a nadie, si os asustan
> los lápices sin punta, si la madre
> España cae -digo, es un decir-
> salid, niños del mundo; id a buscarla!...
> (<u>Ibid</u>., p. 481)

No hay duda, Vallejo ha sabido penetrar en la médula del dolor de España a la que mira con el sentimiento del hijo que, incapaz de evitarlo, presencia el sacrificio materno. Su sentimiento de solidaridad no se queda en el plano elemental de los político, sino que

se eleva a una dimensión más alta en que la lucha simboliza toda una agonía universal; es dentro de este nivel donde se mueven las emociones del poeta, y es éste el nivel en que el lector tiene que colocarse para entender el contenido de *España, aparta de mí este cáliz* en su totalidad. Tal como pudimos observar en las obras anteriores, *España, aparta de mí este cáliz* posee también un contenido intimamente ligado a la actitud existencial de Vallejo en un momento determinado. Aunque, como ya lo hemos dicho, este es un factor común a toda la obra del poeta peruano, sin duda es en su obra póstuma donde mejor podemos apreciarlo, al encontrar allí un equilibrio que resulta de la fijación externa de intuiciones ordenadas por el elemento emocional. Demostrar más ampliamente este hecho es el propósito del próximo capítulo.

NOTAS AL CAPÍTULO II

[1]Coyné en sus apuntes biográficos sobre Vallejo dice que éste fue a España en 1925 "a cobrar una beca conseguida por intermedio de su amigo Pablo Abril de Vivero", pero no da detalles al respecto. Gracias al valor documental de César Vallejo: cartas a Pablo Abril, ed. cit., sabemos que, en efecto, Vallejo -que vivía en París- se enteró de la posibilidad de obtener una de las becas que el gobierno del General Primo de Rivera otorgaba a estudiantes latinoamericanos para seguir una carrera en España, y decidió manifestar su deseo y necesidad de obtenerla a Pablo Abril, Secretario de la Legación del Perú en Madrid. En su carta fechada en París el 4 de agosto del 1924 Vallejo se dirige a Abril en estos términos: "Acabo de saber que una de las becas para estudiantes peruanos en España, que mantiene el Gobierno chapetón, ha quedado vacante, por haber terminado sus estudios en Barcelona el joven que la disfrutaba, que me parece apellida Castillo. Le ruego ver si es posible que esa beca me la concedan a mí, para terminar mis estudios de Jurisprudencia en Madrid...". En las cartas que siguieron a la anterior, podemos notar cuánto representaba para el poeta obtener esta beca, que, por fin le es otorgada en 1925. Rodolfo Alonso, editor de estas cartas se refiere al hecho de esta manera: "Pablo Abril sabe que Vallejo será un estudiante sui géneris, que se matriculará al objeto de percibir mensualmente el importe de la beca. A falta de una ayuda generosa por parte del gobierno de su patria, la beca es un recurso, un pequeño amparo a su orfandad madura. Por eso viaja a Madrid, a hacer acto de presencia en la Universidad. Luego su compatriota se encargará de firmar por él y girarle el importe de las mensualidades" (op. cit., p. 23). En marzo de 1927, ausente Pablo Abril de Madrid, Vallejo viaja desde París a cobrar personalmente la mensualidad respectiva (300 pesetas). Sin embargo, en su carta del 3 de septiembre del mismo año, le dice a Pablo Abril que ha decidido dejarla: "He reflexionado bastante y me he decidido a dejar la beca. Es imposible seguir con ella, porque en la universidad me han empezado a exigir certificado de asistencia para pagarme, como sucedió ya en junio último... Tengo 34 años y me avergüenza vivir todavía becado. Pero si la beca alcanzase a 'nourrir mon homme', por lo menos. Así pues, le ruego querido Pablo, me haga el favor de pedir al Gobierno mi pasaje y gastos de viaje, como se estila en estos casos. Ojalá lo haga cuanto antes, porque, de esta manera, podrán venir esos dinerillos a la mayor brevedad" (Ibid., pp. 34-35).

Hemos considerado importante hacer estas revelaciones porque en su mismo contexto dan una idea precisa de cuál era la situación del poeta. Su sufrimiento es evidente, y esto se verá reflejado en su poesía posterior. Ahora bien, como contacto del

poeta con la tierra española es también significativo puesto que así comienza el acercamiento entre uno y otro. Coyné cita las siguientes palabras pronunciadas por el poeta peruano al acercarse por primera vez a España: "Voy a mi tierra sin duda. Vuelvo a mi América Hispana reencarnada por el amor del verbo que salva las distancias, en el suelo castellano, siete veces clavado con los clavos de todas las aventuras coloniales" (Coyné, "César Vallejo, vida y obra", en Homenaje, ed. cit., p. 53). Tales palabras señalan cómo Vallejo se sentía desde el comienzo atado a la "madre patria".

[2]El 17 de agosto de 1930 se había celebrado el llamado "Pacto de San Sebastián", en el cual los grupos opuestos a la Monarquía decidieron coordinar sus acciones, a fin de lograr más efectivamente un cambio de régimen. Esta decisión, no hay duda, fue básica para el triunfo electoral del año siguiente, y el consiguiente nacimiento de la República.

[3]De Lellis, César Vallejo, ed. cit., p. 32.

[4]Dice su viuda que el poeta recibió la República con cierta indiferencia, pues no tuvo fe en un cambio de régimen que resultaba de un proceso pacífico como fueron las elecciones (véase Georgette de Vallejo, op. cit.). Arrebatado por sus visitas a Rusia, lo ideal para César Vallejo era una especie de Revolución Bolchevique. De todas maneras, Vallejo, casi de inmediato, simpatizó con el nuevo sistema, que aunque inseguro, perseguía un nuevo orden de cosas. Hasta dónde no sabemos exactamente.

[5]Entendámonos: claro que Vallejo se alistó en la defensa de la República, pero su poesía, como veremos, superó los límites del mensaje político.

[6]César Vallejo, Poemas en prosa, "Voy a hablar de la esperanza", ed. cit., p. 243.

[7]James Higgins, Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo (México: Siglo XXI Editores, 1970), pp. 305-306.

[8]Ibid., p. 316.

[9]Miguel Hernández, "Canción del esposo soldado", Viento del pueblo, Obras Completas (Buenos Aires: Losada, 1960), p. 302.

[10]Recordemos los versos iniciales del primer libro de Vallejo:

> Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!
> . . . .
> Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras
> en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
> Serán los potros de bárbaros atilas;
> o los heraldos negros que nos manda la Muerte.
> (LHN, "Los heraldos negros", p. 51)

La idea, que nace aquí, se desarrollará a lo largo de toda la obra vallejiana. El vínculo más exacto es con Quevedo; aunque, naturalmente, también es identificable con "nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar que es el morir" de Jorge Manrique y -aún más cercano en el tiempo- con "el río que durando se destruye" de Pablo Neruda en Residencia en la tierra.

[11]Abril, op. cit., p. 174.

[12]Francisco de Quevedo, "El sueño de la muerte", Obras Completas en Prosa, 3a. ed. (Madrid: M. Aguilar-Editor, 1945), pp. 237-238.

[13]No queremos decir que este sea el credo de la teoría marxista. Simplemente estamos convencidos de que fue así -y no de otro modo- como Vallejo lo entendió.

[14]De Lellis, op. cit., p. 90.

[15]Luis Monguió, "La vida y la esperanza en la poesía última de César Vallejo", en Homenaje, ed. cit., pp. 29-30.

[16]Américo Ferrari, César Vallejo, Trajectoire du Poète (Paris: Editions Sechers, 1967), pp. 45-46.

[17]De Lellis, op. cit., pp. 86-87.

[18]Higgins, op. cit., p. 334.

[19]Enrique Chirinos Soto, César Vallejo poeta cristiano y metafísico (Lima: Editorial Jurídica, 1969), p. 42.

[20]Dios creó al hombre de barro, y a la primera mujer la formó con una costilla del hombre. La tierra, pues, es sustancia esencial en la primera creatura, y por lo mismo adquiere significado trascendental. Cuando puestos en el Paraíso Terrenal, la primera pareja pecó, Dios amonestó así a Adán: "Porque escuchaste la voz de tu esposa y te pusiste a comer del árbol respecto del cual te di este mandato: '¡No debes comer de él!', maldito está el suelo por tu causa. Con dolor comerás su producto todos los días de tu vida. Y espinos y cardos hará crecer para ti, y tienes que comer la vegetación del campo. Con el sudor de tu rostro comerás pan hasta que vuelvas al suelo, porque de él fuiste tomado. Porque polvo eres y a polvo volverás", Génesis 3:17. De este castigo se resintió Vallejo, y pensó que ese polvo a que estaba condenado era precisamente la salvación: la mejor jugada del hombre al juicio divino.

[21]No pretendemos ser originales en esta comparación. Higgins, en su libro citado, tiene el acierto de observarlo también.

[22]En Homenaje, ed. cit., pp. 252-271, podemos ver las fotografías de niños y milicianos masacrados durante la guerra civil. Estas fotos, guardadas por Vallejo, son indicación de cómo buscaba el poeta identificarse con las víctimas del combate. Los niños aparecen con sus respectivos nombres, y -no es posible evitarlo-es como si murieran nuevamente ante nosotros.

[23]Ricardo De La Cierva, Historia de la guerra civil española, Antecedentes, Monarquía y República, 1898-1936 (Madrid: Librería Editorial San Martín, 1969), p. 146.

CAPÍTULO III

FORMA Y SENTIMIENTO

EN *ESPAÑA, APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ*

Al iniciar esta parte de nuestro estudio queremos hacerlo con el establecimiento de un principio que, en lo concerniente al análisis estilístico de la obra poética, ya ha sido ampliamente expuesto por Dámaso Alonso:

> En el poema más sencillo, el número de interrelaciones (cruce de relaciones verticales y horizontales) que se establecen entre los distintos elementos es fantásticamente grande: de estas relaciones, unas son muy expresivas, otras lo son escasamente. Hay por todo el mundo gentes de buena fe que se ponen delante del poema y aspiran a estudiar todos sus elementos, y a esto llaman estudio estilístico. Por ese camino no se va a ninguna parte, y el método, que quiere ser científico, se hace a sí mismo imposible: el número de los elementos que habría que estudiar imposibilita el estudio. No hay solución, sino la de una selección previa.[1]

Por lo tanto, y a fin de no caer en el error señalado por Dámaso Alonso, creemos imprescindible demarcar los límites de nuestro estudio de estos poemas vallejianos con lo que, por otra parte, ganaremos en objetividad lo que perderíamos en observaciones secundarias. Cuando Gustave Flaubert dijo que "la continuidad es lo que hace el estilo",[2] expresó sintetizadamente que el interés de la estilística, como medio de conocimiento de la obra literaria, está en la anotación de aquellos fenómenos lingüísticos que, por su repetición o frecuencia con que aparecen, caracterizan y dan

significación a la obra.

Y bien, volvemos ahora a España, aparta de mí este cáliz y tratemos de ver allí cuáles son esas características básicas; dicho de otra manera, cómo acomoda César Vallejo, dentro del poema, los medios lingüísticos de que dispone para transmitir la fuerza emocional que, como se ha notado en el capítulo anterior, tales poemas contienen. Nuestro estudio será concretamente sobre la forma, el ritmo, la sintaxis, y otros procedimientos operacionales que, sin ser los únicos, nos dan una clara idea de lo que aquí corresponde llamar "el estilo" de Vallejo en su obra póstuma.

* * *

A. LA FORMA

Es una verdad axiomática que la palabra es para el poeta, lo que el sonido es para el músico, o los colores para el pintor; es decir, son elementos esenciales a su labor artística. Ahora bien, así como el músico, en el pentagrama, señala la nivelación de tonos y sobretonos que combinados constituirán una melodía; y el pintor, valiéndose del contraste cromático, dibuja un cuadro; así el poeta, haciendo uso de los elementos de que dispone -en su caso, lingüísticos- alínea su pensamiento guiado por el impulso de sus emociones. El resultado final de esta disposición es lo que llamamos forma. Hablar de forma, por lo tanto, equivale a hablar de una estructura orgánica en la cual elementos secundarios, o menos significativos, se unen a otros, primarios o capitales, para dar, como resultado de su combinación, la arquitectura del

poema que, en su totalidad, representa la ordenación del sentimiento en un doble plano, horizontal y vertical.

Cada poema de España, aparta de mí este cáliz es el desarrollo completo de un momento emocional determinado, al que corresponde una arquitectura bien elaborada con lo que resulta entre el autor y el lector un verdadero circuito comunicativo, en que el primero es el punto A, el segundo el punto B, y entre los dos queda extendida una línea de contacto, con períodos representados por cada uno de los poemas. La línea temática queda así:

Poema	Idea central
I	El poeta rinde tributo al heroísmo de los voluntarios, y presenta su caos personal al no ser capaz de igualarse a la acción de esos guerreros. Analiza el caracter humano de la lucha, presenta a los voluntarios como salvadores del universo, y los exhorta a continuar en su lucha.
II	El dato sobre la lucha se hace más preciso ahora, al ser referido a algunas batallas: Extremadura, Talavera, Guernica, Madrid, Bilbao, Santander, y Málaga.
III	Ahora se trata de presentarle al lector un drama individual: Pedro Rojas = pérdida de una individualidad.
IV	Nueva indicación de respeto para quienes luchan por España. Esta vez los guerreros quedan enaltecidos por su miserable condición.
V	Punto de reflexión sobre la muerte, y exhortación a una lucha decidida contra ella.
VI	Otro momento de tragedia individual: Ernesto Zúñiga.
VII	Reflexiones sobre la prolongada lucha en Gijón.
VIII	Otro caso de dolor individual: Ramón Collar.

Poema	Idea central
IX	Reflexiones frente al cadáver de un luchador muerto en la batalla de Toledo.
X	Más reflexiones sobre la guerra y la muerte, terminando el poema con un gesto en que Vallejo abandona su sentimiento de cobardía e invita al defensor republicano a no ceder en el combate.
XI	Reflexiones frente a un cadáver.
XII	Aplicación fantástica de un principio de lucha: la unión hace la fuerza.
XIII	Vallejo eleva una oración por la salvación del universo, representado en el "polvo", y pide un futuro mejor.
XIV	Prevención del poeta a España.
XV	La prevención anterior está justificada en el presentimiento de que España perezca, en cuyo caso la única salvación posible está representada en los niños, la semilla del futuro, a quienes el poeta confía esa labor.

La importancia de la emoción en el puente comunicativo establecido, obedece a que los puntos de contacto entre A y B se encuentran localizados en proporción directa a ésta. En este caso, si se quisiera dibujar la línea, el punto inicial estaría en el poema I, ascendente a medida que salen las emociones trasmitidas; suspendida, o en reposo, cuando Vallejo reflexiona sobre algún hecho; elevada al máximo en la oración que representa el poema XIII; y con un descenso final en el poema XV, donde el presentimiento de una posible derrota trae un agotamiento inevitable. La línea queda entonces constituida por quince poemas ordenados así:

Poema	Título	Grupos estróficos	Número de versos
I	"Himno a los voluntarios de la República"	12	176
II	"Batallas"	8	143
III	(sin título)	9 + un verso suelto.	45
IV	(sin título)	2	25
V	"Imagen española de la muerte"	7	45
VI	"Cortejo tras la toma de Bilbao"	5	28
VII	(sin título)	5	26
VIII	(sin título)	7	39
IX	"Pequeño responso a un héroe de la República"	4	22
X	"Invierno en la batalla de Teruel"	6	33
XI	(sin título)	2	14
XII	"Masa"	5	17
XIII	"Redoble fúnebre a los escombros de Durango"	10	30
XIV	(sin título)	1	22
XV	"España, aparta de mí este cáliz"	5	51

En total, una emoción expresada en 716 versos que, en cuanto al número de versos en las diferentes estrofas, forman poemas que podemos clasificar en tres grupos diferentes. Al primer grupo pertenecen los poemas XI y XIII, que tienen sus versos repartidos

equitativamente en el número de estrofas disponibles:

poema XI: 7 + 7

poema XII: 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3

A éstos denominaremos poemas regulares. Al segundo grupo pertenecen los poemas VI y XII, que sin ser completamente regulares en la disposición de sus versos, tienden a cierta simetría formal:

poema VI: 5 + 6 + 6 + 6 + 5

poema XII: 4 + 3 + 3 + 3 + 4

Estos serían los semirregulares. Y por último, en un tercer grupo, están los que llamaremos irregulares por no señalar muestra alguna de uniformidad numérica en la disposición de los versos. Aquí están todos los otros poemas, excepto el XIV que, por ser monoestrófico, evade la clasificación.

Al comentar la obra anterior de Vallejo, vimos cómo el poeta buscaba en todo momento una forma que reflejara gráficamente la experiencia que quería transmitir. España, aparta de mí este cáliz no sólo es fiel a esta característica sino que es tal vez la obra de Vallejo en que la forma se perfecciona como medio de transporte emocional.

Un poema regular como lo es el XII, "Redoble fúnebre a los escombros de Durango",[3] mediante una secuencia de diez tercetos con versos decasílabos -de acentos en 3a., 6a., y 9a. sílabas- y perfectamente bimembres, produce en el lector la sensación de solemnidad y reposo propia de los himnos sagrados. Si pensamos en cuál ha sido el propósito del poeta al transmitir su emoción mediante tal orden, no nos queda sino aceptar que el resultado ha sido po-

sitivo. En el otro poema que hemos clasificado como regular -formado por endecasílabos y dodecasílabos, con la presencia de un trisílabo en el verso 11- cada estrofa alcanza en su final un grado emocional ascendente que sirve al mismo tiempo para dar solidez a la forma externa. En la primera estrofa, mediante la seriación trimembre exclamativa de los versos 5, 6, y 7:

Le gritaron / su número: /pedazos.
Le gritaron / su amor: /¡más le valiera!
Le gritaron / su bala: /¡también muerta!
(XI, p. 471)

y en la estrofa final mediante otra seriación en los versos 13, y 14, en este caso bimembre, con que la emoción alcanza un eco mayor:

mas le auscultaron mentalmente, / ¡y fechas!
lloráronle al oído, /¡y también fechas!
(Ibid.)

El acierto en la elaboración externa del poema puede también observarse en un caso semirregular como "Masa", en que prevalecen los versos heptasílabos (solos o en combinaciones) y los endecasílabos (en una ocasión también combinados), y en el que la relación interestrófica queda reforzada por la actitud del lector. Efectivamente, desde el comienzo del poema el lector adopta una condición semejante a la de quien escucha un cuento, es decir los detalles de algún acontecimiento:

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: "No mueras, te amo tanto!"
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.
(XII, "Masa", p. 475)

Si atendemos a nuestra comparación vemos que es válida porque, en efecto, tratándose de un cuento ("Cierto día, después de una gran

batalla, en el campo se pudo observar que yacía un hombre muerto. Entonces, uno de los sobrevivientes se le acercó y le dijo al oído: 'No mueras, hombre, ten en cuenta que yo te amo'; pero el cadáver no resucitó"), si esto es todo lo que el cuentista dice, no hay duda que el oyente queda insatisfecho ya que su intuición auditiva (visual, en el caso de un poema escrito) le está diciendo que algo ha quedado inconcluso; y si eso es todo, es un mal cuento. Esta es precisamente la suspensión de pensamiento que experimentamos al llegar al verso 4 de la estrofa anterior; o sea, intuimos que algo falta allí. Es aquí donde Vallejo apoya la continuidad de su historia:

Se le acercaron dos y repitiéronle:
. . . .
Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
. . . .
Le rodearon millones de individuos,
. . . .
Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar...
(*Ibid.*)

La emoción venía siendo suspendida por el encadenamiento de los versos 4, 7, 10, y 13: "Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo". Al llegar al verso 14 en la última estrofa, el "Entonces" nos introduce ya a una conclusión; la emoción aumenta rápidamente pues desconocemos el desenlace, y, a continuación viene el descenso de nuestra expectativa cuando ante nuestros ojos la historia queda concluida. Nuevamente la forma externa ha funcionado como un eficiente vehículo del pensamiento.

Tomemos ahora el poema IX, como ejemplo de un caso irregu-

lar, y descubriremos allí lo mismo. El poema se inicia con dos oraciones enunciativas (la segunda es ampliación metafórica de la primera), que introducen la situación de que nos va a hablar el poeta:

> Un libro quedó al borde de su cintura muerta,
> un libro retoñaba de su cadáver muerto.
> (IX, "Pequeño responso...", p. 467)

A continuación, y en la misma estrofa, el relato empieza a tomar forma con una explicación circunstancial que se mueve entre quienes contemplaban el hecho ("sudamos todos", *Ibid.*, verso 5), y el sujeto de lo relatado ("también sudaba de tristeza el muerto", *Ibid.*, verso 7). Ha terminado la primera estrofa y nuestra atención busca una idea o una razón que justifique el hecho fantástico de que un libro retoñe de un cadáver. La estrofa siguiente, en sus dos versos, parece que nos va a dar la respuesta; pero no, sólo nos informa más sobre lo circunstancial: lo que sucedió, tuvo lugar en la batalla de Toledo. Ahora notamos que el "libro" es más que todo un *leitmotiv*. Seguimos a la estrofa tercera y vemos lo que el libro significa:

> Poesía del pómulo morado, entre el decirlo
> y el callarlo,
> poesía en la carta moral que acompañara
> a su corazón.
> (*Ibid.*)

La idea central vuelve a repetirse en los cuatro versos finales de esta estrofa: se trata de un libro que se quedó al borde de la tumba de un hombre y purificó con esto el acto de su muerte. Llegamos a la estrofa final donde la idea central será reiterada:

y un libro, yo lo vi sentidamente,
un libro, atrás un libro, arriba un libro
retoño del cadáver ex abrupto.
(Ibid.)

Los datos del relato se introducen en la primera estrofa, y se amplían en la tercera. La segunda y cuarta estrofas son puntos de refuerzo a la idea central contenida en el poema. Todo está claro, y el dato que buscábamos (¿cómo retoñó este libro de un cadáver?) no nos interesa más, porque esta es una parte metafórica secundaria en el contexto del poema.

En el punto B del circuito comunicativo a que nos hemos referido, la comprensión se facilita por el orden externo en que las ideas llegan desde su punto de origen. El poeta arranca de un impulso interior, de inmediato selecciona y dispone los elementos que lo expresarán según la secuencia del pensamiento creador. En todo esto, sin embargo, hemos hablado esencialmente de un plano formal externo, porque si volvemos nuestra mirada a la unidad esencial, que para nosotros es el verso, allí mismo encontraremos secuencias silábicas y sonoras que irán ordenando las otras piezas del poema. Luego podemos hablar también de una forma interna. Esta segunda forma, que corresponde al ritmo, tal como la anterior, es igualmente determinada por el factor emocional.

B. EL RITMO

Al referirnos a la forma externa de estos poemas hicimos una clasificación, teniendo en cuenta cómo estaban repartidos los versos en el número de estrofas, según la cual hay en España, aparta de mí este cáliz poemas regulares, semirregulares, e irre-

gulares. Así como la emoción, en cualquiera de los tres casos, es el factor determinante de la forma externa del poema, también lo es -y con mayor razón- en su aspecto rítmico. En un poema regular como "Redoble fúnebre a los escombros de Durango", donde hallamos una secuencia de treinta versos repartidos equitativamente en diez estrofas, hallamos una regularidad semejante en la estructura métrica. En efecto, todos los versos son decasílabos con acentos en la tercera, sexta, y novena sílabas; es decir; decasílabos de "primera clase"[4] que, con su ligereza extraordinaria, al entrar en una composición larga producen la cadencia monótona que aquí se convierte en eco solemne de una letanía:

> Padre polvo que subes de España
> Dios te salve, libere y corone,
> padre polvo que asciendes del alma
>
> Padre polvo que subes del fuego,
> Dios te salve, te calce y dé un trono,
> padre polvo que estás en los cielos.
> (XIII, "Redoble fúnebre...", p. 475)

— — ´— — — ´— — — ´— — —

— — ´— — — ´— — — ´— — —

— — ´— — — ´— — — ´— — —
3 6 9

Si pensamos de nuevo en el efecto del contenido total de este poema, debemos aceptar que este efecto se consigue en la combinación de la estructura externa con la rítmica, y que estas dos estructuras son a su vez determinadas por la emoción del autor.

No podemos decir, sin embargo, que la absoluta regularidad métrica es una característica de Vallejo en España, aparta de mí

<u>este cáliz</u>, porque en realidad éste es el único caso en que ella se presenta. Lo que sí es posible afirmar es que estos poemas están formados por combinaciones de versos regulados métricamente, cuyo sólo elemento nivelador es la descarga continuada de las emociones. Si pasamos ahora a un caso semirregular podemos verlo claramente:

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: "No mueras, te amo tanto!"
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Se le acercaron dos y repitiéronle:
"No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!"
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
clamando: "Tanto amor y no poder nada contra la muerte!"
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: "¡Quédate hermano!"
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar...

(XII, "Masa", p. 473)

Contemos las sílabas de estos versos, y a la derecha indiquemos la posición del acento predominante en los versos que indiquen consistencia:

verso 1 = heptasílabo: _ _ _ _ _ _́ _

" 2 = "alejandrino": _ _ _ _ _ _́ _ + _ _ _ _ _ _́ _

" 3 = endecasílabo: _ _ _ _ _ _́ _ _ _ _ _

" 4 = endecasílabo: _ _ _ _ _ _́ _ _ _ _ _

" 5 = endecasílabo: _ _ _ _ _ _́ _ _ _ _ _

verso 6 = endecasílabo: _́ _ _ _ _ _

" 7 = endecasílabo: _́ _ _ _ _ _

" 8 = "alejandrino": más de un acento predominante

" 9 = trisílabo + "alejandrino"

" 10 = endecasílabo: _ _ _ _ _ _́ _ _ _ _ _

" 11 = endecasílabo: _ _ _ _ _ _́ _ _ _ _ _

" 12 = endecasílabo: _ _ _ _ _ _́ _ _ _ _ _

" 13 = endecasílabo: _ _ _ _ _ _́ _ _ _ _ _

" 14 = dodecasílabo

" 15 = tetrasílabo +
endecasílabo: _ _ _ _ _ _́ _ _ _ _ _

" 16 = eneasílabo

" 17 = heptasílabo: _ _ _ _ _ _́ _ + tetrasílabo
(o, si evitamos la fuerte pausa señalada por el punto y coma después de "hombre": un decasílabo con acento predominante en la sexta sílaba).

Si bien es cierto que en este poema no se puede hablar de una regularidad métrica en el sentido clásico, se nota que hay cierta secuencia regular que mantiene el movimiento de estos versos. Aquí, como lo demuestra el esquema, predominan los heptasílabos con sus acentos más fuertes en la sexta sílaba, y los endecasílabos con acento principal en la sexta sílaba también. Este es un ritmo que, como se puede apreciar en la lectura del poema, va íntimamente ligado a la salida de la emoción; en otras palabras, es el pulso del sentimiento poético. Pero extendamos nuestra observación a un caso irregular:

> Voluntario de España, miliciano
> de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,
> cuando marcha a matar con su agonía

mundial, no sé verdaderamente
qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo
a mi pecho que acabe, al bien que venga,
y quiero desgraciarme;
descúbrome la frente impersonal hasta tocar
el vaso de la sangre, me detengo,
detienen mi tamaño esas famosas caídas de arquitecto
con las que se honra al animal que me honra;
refluyen mis instintos a sus sogas,
humea ante mi tumba la alegría
y, otra vez, sin saber qué hacer, sin nada, déjame,
desde mi piedra en blanco, déjame,
solo,
cuadrumano, más acá, mucho más lejos,
al no caber entre mis manos tu largo rato extático,
quiebro contra tu rapidez de doble filo
mi pequeñez en traje de grandeza!
(I, "Himno a los voluntarios...", p. 439)

Una lectura descuidada de esta estrofa, podría hacernos pensar que, métricamente, no hay regularidad en sus versos; sin embargo, leyéndolos atentamente de nuevo encontramos que el primer verso es un endecasílabo de acentos predominantes en la tercera, sexta y décima sílabas, lo que gráficamente queda así:

1 _ _ _́ _ _ _́ _ _ _ _́ _ = endecasílabo

Pasando ahora al segundo verso, notamos de inmediato una combinación: 'de huesos fidedignos', (pausa), es un heptasílabo, y 'cuando marcha a morir tu corazón', es endecasílabo, pues por ser "corazón" una palabra oxítona el verso gana una sílaba. Gráficamente, en el segundo verso tenemos esto:

2 _ _ _ _ _ _ _ (pausa) _ _ _́ _ _ _́ _ _ _ _́ + _
(heptasílabo) + (endecasílabo)

Nótese como en el endecasílabo los acentos predominantes, se conservan en la tercera, sexta, y décima sílabas. Pero, no nos quedamos aquí, pasemos al tercer verso, otro endecasílabo con los acentos

predominantes en la misma posición de los anteriores:

3 _ _ _́ _ _ _́ _ _ _ _́ _ = endecasílabo

El verso cuarto parece desequilibrar nuestra apreciación, es decasílabo. Pero al leer el verso quinto encontramos un "alejandrino", o sea, un verso formado por dos heptasílabos: "qué hacer, dónde ponerme" (=primer heptasílabo); 'corro, escribo, aplaudo', (=segundo heptasílabo, puesto que siendo 'aplaudo' una palabra proparoxítona, pierde una sílaba). Ahora bien, ¿no habíamos encontrado ya un heptasílabo en el segundo verso? Esto, está señalando algo: Vallejo juega conscientemente con los modelos, y lo hace como medio de ligazón rítmica. Sigamos la cuenta métrica, sin detenernos ya en detalles:

verso 6 = endecasílabo

" 7 = endecasílabo

" 8 = heptasílabo

" 9 = "alejandrino" (dos heptasílabos)

" 10 = endecasílabo

" 11 = endecasílabo + heptasílabo (combinación igual a la del verso 2)

" 12 = endecasílabo (si le damos su valor fónico negativo a la h de "honra")

" 13 = endecasílabo

" 14 = endecasílabo

" 15 = "alejandrino" ya que el "déjame" final, por ser preparoxítono, hace que el verso pierda una sílaba. Tenemos, pues dos heptasílabos.

" 16 = heptasílabo (hasta "blanco") + bisílabo

" 17 = bisílabo

verso 18 = heptasílabo (hasta "acá") + pentasílabo

" 19 = hexadecasílabo

" 20 = tetradecasílabo

" 21 = endecasílabo

Frente al análisis que acabamos de hacer, debemos concluir que sí hay en estos poemas una regularidad métrica, pero también algo más: ese ritmo marcado por la medida de los versos, y apoyado en la posición acentual es un determinante sonoro estrechamente ligado al tono emocional de la estrofa, y consecuentemente de todo el poema. Si aceptamos que en esta primera estrofa los versos predominantes son los endecasílabos con intensidad acentual en la sexta sílaba, estamos ante endecasílabos llamados "de primera clase"[5] que, por la lentitud y el tono majestuoso que los caracteriza, son empleados en composiciones épicas o de carácter heroico. Y bien, aquí, precisamente, el poeta inicia un himno al heroísmo de los voluntarios republicanos.

Como se ha podido observar, en España, aparta de mí este cáliz, lo más característico métricamente, es la combinación de versos "de arte mayor" y "arte menor"[6] dentro de la estrofa, según sea el tono emocional del poema:

Solía escribir con su dedo en el aire:
"¡Viban los compañeros! Pedro Rojas",
de Miranda de Ebro, padre y hombre,
marido y hombre, ferroviario y hombre,
padre y más hombre. Pedro y sus dos muertes.
(III, p. 455)

Los versos de esta estrofa son de arte mayor (11, 11, 10, 11, y 11 sílabas respectivamente), ajustándose a la prolongada dirección

que toma el pensamiento del poeta. Este es el cuento de la tragedia de Pedro Rojas, un hombre a quien no conocemos; de ahí que sean necesarios los datos que el poeta debe añadir a su nombre, con lo que tenemos aposiciones que requieren un espacio lineal más largo. La emoción se mueve en forma rápida. Otras veces, esta misma emoción indicará una lectura más lenta de la estrofa; en este caso los versos de arte menor serán más frecuentes:

Aquí,
Ramón Collar,
prosigue tu familia soga a soga,
se sucede,
en tanto que visitas, tú, allá, a las siete espadas en
Madrid,
en el frente de Madrid.
(VIII, p. 465)

Aunque en esta estrofa hay dos versos mayores (verso 3 = 11 sílabas, verso 5 = 19 sílabas), los otros cuatro versos, por ser menores, marcan a la lectura un ritmo lento, si se compara con el de el ejemplo anterior.

Sería inexacto, sin embargo, basar el ritmo de estos poemas en la regularidad métrica sólamente, ya que al lado de las combinaciones acentuales y silábicas, las unidades intuitivas que forman el poema se ordenan de verso a verso, y de estrofa a estrofa, mediante hilaciones externas que configuran su ritmo. De las más importantes hablaremos a continuación.

1. Encabalgamientos sintácticos.

Como su nombre lo indica, mediante el encabalgamiento, un verso "cabalga" sobre el verso siguiente con lo que dos versos se integran como parte de una estructura superior. Naturalmente,

esto tiene en la estrofa un efecto rítmico ya que, como dice Amado Alonso:

> Al prolongar un verso agregándole parte de la unidad mental del siguiente, lo que se consigue precisamente es que la pausa sintáctica del fin de una unidad mental no coincida con la pausa final del verso, lo cual hace cambiar radicalmente la estructura móvil del sentimiento.[7]

Esto que dice Amado Alonso refiriéndose al ritmo característico de Neruda en Residencia en la tierra es acertado, como bien se ve en el ejemplo sacado por el crítico de "Oda con un lamento":

> con una voz nocturna, con un grito
> de pájaro en la lluvia, con una interminable
> sombra de ala mojada que protege mis huesos,
> mientras me visto, mientras
> interminablemente...[8]

Luego, en contraste, Amado Alonso distribuye las imágenes de ese pasaje de manera que las pausas sintácticas coincidan con las pausas finales de cada verso:

> con una voz nocturna,
> con un grito de pájaro en la lluvia,
> con una interminable sombra de ala mojada que protege
> mis huesos...[9]

Es evidente que Alonso ha logrado demostrar lo que se proponía: hay una mejor disposición formal, merced a la equivalencia entre verso y grupo sintáctico, en la ordenación impuesta por él a los versos de Neruda. Pero, al mismo tiempo, el crítico ha descubierto el valor de la disposición del poeta: con el encabalgamiento la estrofa de Neruda gana en movimiento rítmico; se hace más rápida. Volvamos a la primera estrofa del "Himno a los voluntarios de la República" y observaremos allí un proceso semejante:

Voluntario de España, miliciano →
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,
cuando marcha a matar con su agonía →
mundial, no sé verdaderamente →
qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo →
a mi pecho que acabe, al bien, que venga,
y quiero desgraciarme;
(p. 439)

Si atendemos a la definición de encabalgamiento que hemos establecido, podemos ver en estos ocho primeros versos de la estrofa aludida 4 casos de encabalgamiento sintáctico que nosotros hemos indicado con una flecha (→) a la derecha del verso que se encabalga con el siguiente. Veámos otros ejemplos:

¡Extremeño, y no haber tierra que hubiere →
el peso de tu arado, ni más mundo →
que el color de tu yugo entre dos épocas; no haber →
el orden de tus póstumos ganados!
¡Extremeño, dejásteme →
verte desde este lobo, padecer,
pelear por todos y pelear →
para que el individuo sea un hombre,
(II, "Batallas", p. 447)

Registrándole, muerto, sorprendiéronle →
en su cuerpo un gran cuerpo, para →
el alma del mundo,
y en la chaqueta una cuchara muerta.
(III, p. 455)

que la muerte es un ser sido a la fuerza,
cuyo principio y fin llevo grabados →
a la cabeza de mis ilusiones,
por mucho que ella corra el peligro corriente →
que tú sabes
y que haga como que hace que me ignora.
(V, "Imágen española de la muerte", p. 459)

tus huesecillos de alto y melancólico dibujo →
forman pompa española, pompa →
laureada de finísimos andrajos!
(VI, "Cortejo tras la toma de Bilbao", p. 461)

no se quién ha tomado tu arado, no sé quién ⟶
fue a ti, ni quién volvió de tu caballo!
(VIII, p. 465)

Poesía del pómulo morado, entre el decirlo ⟶
y el callarlo,
poesía en la carta moral que acompañara ⟶
a su corazón.
(IX, "Pequeño responso a un héroe de la República", p. 467)

Tú lo hueles, compañero, perfectamente,
al pisar ⟶
por distracción tu brazo entre cadáveres;...
(X, "Invierno en la batalla de Teruel", p. 469)

Entonces, todos los hombres de la tierra ⟶
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;...
(XII, "Masa", p. 473)

¡Bajad la voz, que está ⟶
con su rigor, que es grande, sin saber ⟶
qué hacer, y está en su mano ⟶
la calavera hablando y habla y habla,...
(XV, "España, aparta de mí este cáliz", p. 479)

Tal como queda expuesto es un aspecto muy evidente: gracias al encabalgamiento las imágenes de un verso pasan apresuradamente a otro, dando la sensación de que "algo" se ha anticipado; este algo es sin duda la fuerza emocional del poeta que irrumpe sin detención alguna. Como diría Amado Alonso: "los encabalgamientos sintácticos valen como configuradores y como espresión del sentimiento".[10] Que el encabalgamiento tiene un valor rítmico en España, aparta de mí este cáliz lo demuestra el que éstos sean más frecuentes, menos frecuentes, o totalmente ausentes según sea el tono del poema, o sea que su presencia y frecuencia en las diferentes estrofas vienen exigidas por el apresuramiento o la lentitud con que las imágenes emocionales del poeta se suceden en la escala rítmico-vertical del poema.

2. Anáforas y reiteraciones.

La "anáfora" o repetición de palabras sintácticamente dominantes en la estrofa, es otro medio rítmico bastante usado por César Vallejo en estos poemas. Tomemos por ejemplo la primera estrofa del poema XI:

Miré al cadáver, su raudo orden visible
y el desorden lentísimo de su alma;
le vi sobrevivir; hubo en su boca
la edad entrecortada de dos bocas.
Le gritaron su número: pedazos
Le gritaron su amor: ¡más le valiera!
Le gritaron su bala: ¡también muerta!
(p. 471)

Al leer esta estrofa el lector empezará con un ritmo que, sin ser lento, estará bastante controlado por la disposición de la puntuación. Hay una pausa breve en el primer verso, después de "cadáver"; el punto y coma (;) después de "alma", en el verso segundo, detiene un poco más el ritmo de la lectura, caso que se repite en el verso siguiente, después de cuya pausa parece que el pensamiento se fuera a soltar, pero no es así ya que el cuarto verso termina con un punto final. Pero -sorpresa inevitable- es entonces cuando la estrofa inicia un ritmo precipitado y ascendente; y ésto sucede gracias a la repetición vertical de "Le gritaron su" en los tres últimos versos de la estrofa. Aunque de más interés al orden sintáctico, es conveniente notar en esta secuencia anafórica, que estos tres versos son perfectamente trimembres:

Le gritaron / su número: /pedazos.
Le gritaron / su amor: /¡más le valiera!
Le gritaron / su bala: /¡también muerta!
(*Ibid.*)

con lo que el ritmo gana aún más en armonía. Un ejemplo semejante lo encontramos en la estrofa última del poema X, "Invierno en la batalla de Teruel":

> Vamos, pues, compañero;
> nos espera / tu sombra / apercibida,
> nos espera / tu sombra / acuartelada,
> (p. 469)

En el mismo poema encontramos la reiteración de la palabra "así" -que aquí más que morfema es sonido- con lo que el poeta halla un apoyo al ritmo interno de su pensamiento:

> Así responde el hombre, así, a la muerte,
> así mira de frente y escucha de costado,
> así el agua, al contrario de la sangre, es de agua,
> así el fuego, al revés de la ceniza, alisa sus rumiantes
> ateridos.
> (Ibid.)

El primer verso de esta estrofa hubiera podido quedar: "Así responde el hombre a la muerte", en cuyo caso el pensamiento habría concluido con el verso. Sin embargo, al detenerse el poeta después de "hombre" lo hace buscando una fuerza mayor, que logra con la repetición de "así", que por otra parte refuerza la negación de que exista solución para el conflicto vida-muerte; al tiempo que trae más cerca de los ojos del lector la yuxtaposición de contrarios, rasgo peculiar en Vallejo y que tendremos oportunidad de ver detalladamente más adelante.

Es difícil señalar una diferencia tajante entre los términos "anáfora" y "reiteración" puesto que ambos se refieren a la repetición de elementos intensificadores del poema. De aquí que los hayamos colocado a un mismo nivel de apreciación; lo que equivale a decir también que, con una mínima posibilidad de equivoca-

ción, donde hablamos de "anáfora" hablamos implícitamente de "reiteración", y viceversa. He aquí otros ejemplos:

Hombre de Extremadura,
oigo bajo tu pie el humo del lobo,
el humo de la especie,
el humo del niño,
el humo solitario de los trigos,
el humo de Ginebra, el humo de Roma, el humo de Berlín
y el de París y el humo de tu apéndice penoso...
(II, "Batallas", p. 447)

Papel de viento, / lo han matado: /¡pasa!
Pluma de carne, / lo han matado: /¡pasa!
(III, p. 455)

De su olor para arriba, / ¡ay de mi polvo, / camarada!
De su pus para arriba, / ¡ay de mi férula, / teniente!
De su imán para abajo, / ¡ay de mi tumba!
(V, "Imágen española de la muerte", p. 458)

Herido mortalmente de vida, camarada,
camarada jinete,
camarada caballo entre hombre y fiera,
(VI, "Cortejo tras la toma de Bilbao", p. 461)

Varios días, Gijón;
muchos días, Gijón;
mucho tiempo, Gijón;
mucha tierra, Gijón;
(VII, p. 463)

Aquí,
Ramón Collar,
. . . .
Aquí,
tu cruel capacidad está en cajitas;
aquí,
tu pantalón oscuro andando el tiempo,
(VIII, p. 465)

Y un libro, en la batalla de Toledo,
un libro, atrás un libro, arriba un libro, retoñaba del
cadáver.
(IX, "Pequeño responso a un héroe de la República",
p. 467)

Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.
. . . .
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.
. . . .
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.
(XII, "Masa", p. 475)

Padre polvo que subes de España,
Dios te salve, libere y corone,
padre polvo que asciendes del alma.
(XIII, "Redoble fúnebre a los escombros...", p. 475)

¡Cuídate, España, de tu propia España!
¡Cuídate de la hoz sin el martillo,
cuídate del martillo sin la hoz!
(XIV, p. 477)

la calavera hablando y habla y habla,
la calavera, aquélla de la trenza,
la calavera, aquélla de la vida!
(XV, "España, aparta de mí...", p. 479)

3. "Tema con variaciones".

El fenómeno anteriormente anotado nos conduce inmediatamente a éste, que es su consecuencia. Lo hemos denominado "tema con variaciones", adoptando el término usado por Amado Alonso en su estudio ya mencionado sobre Neruda.[11] Aquí también podemos aplicar nosotros a Vallejo lo que el crítico argentino dice sobre el poeta chileno. Veámoslo en las tres primeras estrofas del segundo poema de *España, aparta de mí este cáliz*:

Hombre de Extremadura,
oigo bajo tu pie el humo del lobo,
el humo de la especie,
el humo del niño
el humo solitario de los trigos,
el humo de Ginebra, el humo de Roma, el humo de Berlín
y el de París y el humo de tu apéndice penoso
y el humo que, al fin, sale del futuro.
¡Oh vida! ¡oh tierra! ¡oh España!

¡Onzas de sangre,
metros de sangre, líquidos de sangre,
sangre a caballo, a pie, mural, sin diámetro,
sangre de cuatro en cuatro, sangre de agua
y sangre muerta de la sangre viva!

Extremeño, ¡oh, no ser aún ese hombre
por el que te mató la vida y te parió la muerte
y quedarse tan solo a verte así, desde este lobo,
cómo sigues arando en nuestros pechos!
¡Extremeño, conoces
el secreto en dos voces, popular y táctil,
del cereal: ¡que nada vale tánto
como una gran raíz en trance de otra!
¡Extremeño acodado, representando al alma en su retiro,
acodado a mirar
el caber de una vida en una muerte!

¡Extremeño, y no haber tierra que hubiere
el peso de tu arado, ni más mundo
que el color de tu yugo entre dos épocas; no haber
el orden de tus póstumos ganados!
¡Extremeño, dejásteme
verte desde este lobo, padecer
pelear por todos y pelear
para que el individuo sea un hombre,
para que los señores sean hombres,
para que todo el mundo sea un hombre, y para
que hasta los animales sean hombres,
el caballo, un hombre,
el reptil, un hombre,
la mosca, un hombre, y el olivo, un hombre
y hasta el ribazo, un hombre
y el mismo cielo, todo un hombrecito!
(II, "Batallas", p. 447)

Hemos subrayado los elementos sintácticos-anafóricos que se repiten y suceden, dentro de un mismo verso, en la sucesión de versos, o bien en la secuencia de estrofas. En la primera estrofa, y hasta el verso octavo, el elemento sintáctico predominante es "el humo de" + el artículo definido, en los casos necesarios. A partir del verso 10 el elemento predominante es "sangre". En los versos 15, 19, 23, 26, y 30, el elemento predominante es "Extremeño", que, a su vez, forma un sintagma con el "acodado" de los

versos 23, y 24. En el verso 26 notamos "no haber", que se repite en el verso 28. El verso 32 cuenta con dos infinitivos idénticos: "pelear"; y, a partir del verso 33 se inicia la unión sintagmática "para que", que introduce, por su caracter sintáctico, las proposiciones de finalidad, expresadas en subjuntivo: "sea un hombre", "sean hombres", etc., llegando, por fin, al "hombrecito" del verso 41, en donde desciende, por el tono casi infantil de la última expresión, la línea melódica de la estrofa. Según Amado Alonso, este es "un procedimiento rítmico de gran valor artístico, que podríamos llamar de variaciones sobre un tema: repetición de un elemento en combinaciones rítmicamente diferentes, y alternancia musical de un elemento con otro u otros fonéticamente diferentes pero del mismo signo emocional".[12]

La apreciación de Alonso no puede ser más exacta, y puesto que hablamos aquí de ritmo, cabe una comparación entre la secuencia de estos versos y una composición musical. En efecto, si denominamos "tonos principales" a los elementos sintácticos predominantes, debemos aceptar -lo contrario sería negar la esencia de la música- que es, merced a la combinación de los tonos primarios con los secundarios, como se logra la melodía. He aquí el valor rítmico-expresivo de este procedimiento: rítmico, porque como se ve, sirve para marcar un compás en la lectura del poema; expresivo, porque indica dónde exactamente está fijando su atención el poeta. He aquí otros ejemplos:

de Miranda de Ebro, padre y hombre,
marido y hombre, ferroviario y hombre,
padre y más hombre. Pedro y sus dos muertes.
(III, p. 455)

y atacan a gemidos los mendigos,
matando con tan solo ser mendigos.
(IV, p. 457)

Ernesto Zúñiga, duerme con la mano puesta,
con el concepto puesto,
en descanso tu paz, en paz tu guerra.
(VI, "Cortejo tras la toma...", p. 461)

Varios días el aire, compañeros,
muchos días el viento cambia de aire,
el terreno, de filo,
de nivel el fusil republicano.
Varios días España está española.
(VII, p. 463)

Precisamente,
es la rama serena de la química,
la rama de explosivos en un pelo,
la rama de automóviles en frecuencia y adioses.
(X, "Invierno en la batalla de Teruel", p. 469)

Puesto que, como hemos dicho, este fenómeno resulta directamente del anteriormente explicado, consideramos que con estos ejemplos se ve en forma clara la importancia de este punto.

4. Enumeraciones o ritmo en cadena.

Partamos nuevamente de la apreciación del fenómeno, antes de llegar a la conclusión. En este caso, y nuevamente en el poema primero del España, aparta de mí este cáliz, saltemos a la estrofa que comienza en el verso 90:

¡Se amarán todos los hombres
y comerán tomados de las puntas de vuestros pañuelos
tristes
y beberán en nombre
de vuestras gargantas infaustas!
Descansarán andando al pie de esta carrera,
sollozarán pensando en vuestras órbitas, venturosos
serán y al son
de vuestro atroz retorno, florecido, innato,
ajustarán mañana sus quehaceres, sus figuras soñadas y
cantadas!
(I, "Himno a los voluntarios...", p. 443)

El oído más descuidado no podría dejar de sentir el impacto sonoro que produce la enumeración, perfectamente vertical, de los verbos "amar", "comer", "beber", "descansar", "sollozar", "ser", y "ajustar", en tercera persona plural de futuro del indicativo. Pero hemos hablado de cierto "impacto sonoro"; ¿en dónde, exactamente, se origina éste?. Hagamos un ejercicio sencillo: leamos lentamente esa secuencia verbal, y, entonces, hallaremos la respuesta:

a - ma- rán
co- me- rán
be- be- rán
des- can- sa- rán
so- llo- za- rán
se- rán
a- jus- ta- rán

Ahora sí lo vemos claramente: es la secuencia vertical de rán... rán... rán... lo que produce en nuestros oídos el ruido semi-onomatopéyico del golpe de un tambor. Y ¿qué imagen viene de inmediato a nuestra mente?: la de soldados que pasan, marchando, en actitud guerrera. ¡Eso es!, es un tambor guerrero lo que suena aquí; y si pasamos a la estrofa siguiente, seguiremos escuchando el tum-tum (aquí rán-rán) ya percibido:

¡Unos mismos zapatos irán bien al que asciende
sin vías a su cuerpo
y al que baja hasta la forma de su alma!
¡Entrelazándose hablarán los mudos, los tullidos andarán!
¡Verán, ya de regreso, los ciegos
y palpitando escucharán los sordos!
¡Sabrán los ignorantes, ignorarán los sabios!
¡Serán dados los besos que no pudisteis dar!
¡Sólo la muerte morirá! ¡La hormiga
traerá pedacitos de pan al elefante encadenado
a su brutal delicadeza; volverán
los niños abortados a nacer perfectos, espaciales
y trabajarán todos los hombres,
engendrarán todos los hombres,
comprenderán todos los hombres!
(Ibid.)

Naturalmente, el tum-tum se escuchará mejor si la enumeración es seguida (como acontece en los tres últimos versos de esta estrofa); pero también es cierto que a intervalos mayores, corresponde una mayor solemnidad. Este es, ciertamente un himno guerrero; y la apreciación nuestra sobre el redeble del tambor, queda afirmada por el mismo autor:

> ¡Obrero, salvador, redentor nuestro,
> perdónanos, hermano, nuestras deudas!
> Como dice un tambor al redoblar, en sus adagios:
> (Ibid.)

Hemos llamado a esto "ritmo en cadena" porque, efectivamente, dentro de la estrofa, cada verso posee un ritmo que no depende de sí mismo, sino que viene impulsado por la emoción fijada en el verso anterior; emoción o impulso que, al mismo tiempo, invadirá el verso siguiente: a manera de cadena. Expuesto nuevamente en forma musical, es como si colocando una serie de diapasones, gradualmente dispuestos, al sonar el primero, el segundo será su resonador, que a su vez se verá resonado en el tercero, y, así, sucesivamente, hasta la desaparición de las ondas sonoras. Sin embargo, la diferencia esencial frente al caso de la "resonancia poética" es que, en ésta los diapasones no sólo resuenan tonos y sobretonos, sino emociones. Así, el poeta se vale una vez más, del elemento rítmico como vehículo de su intuición. Observémoslo en otros poemas:

> ¡Extremeño, dejásteme
> verte desde este lobo, padecer,
> pelear por todos y pelear
> para que el individuo sea un hombre,
> para que los señores sean hombres,
> para que todo el mundo sea un hombre, y para

que hasta los animales sean hombres,
el caballo, un hombre,
el reptil, un hombre,
el buitre, un hombre honesto,
la mosca, un hombre, y el olivo, un hombre
y el mismo cielo, todo un hombrecito!
(II, "Batallas", p. 449)

¡Ahí pasa la muerte por Irún:
sus pasos de acordeón, su palabrota,
su metro del tejido que te dije,
su gramo de aquel peso que he callado ¡si son ellos!
(V, "Imagen española de la muerte", p. 459)

Así responde el hombre, así, a la muerte,
así mira de frente y escucha de costado,
así el agua, al contrario de la sangre, es de agua,
así el fuego, al revés de la ceniza, alisa sus rumiantes
ateridos.
(X, "Invierno en la batalla...", p. 469)

Al fin de la batalla,
y muerte el combatiente, vino hacia él un hombre
. . . .
Se le acercaron dos y repitiéronle:
. . . .
Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
. . . .
Le rodearon millones de individuos,
. . . .
Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon,...
(XII, "Masa", p. 473)

Padre polvo, biznieto del humo,
Dios te salve y ascienda a infinito,
padre polvo, biznieto del humo.

Padre polvo en que acaban los justos,
Dios te salve y devuelva a la tierra,
padre polvo en que acaban los justos.
(XIII, "Redoble fúnebre...", p. 475)

Si cae -digo, es un decir- si cae
España, de la tierra para abajo,
niños, ¡cómo vais a cesar de crecer!
¡cómo va a castigar el año al mes!
¡cómo van a quedarse en diez los dientes,
en palote el diptongo, la medalla en llanto!

¡Cómo va el corderillo a continuar
atado por la pata al gran tintero!
¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto
hasta la letra en que nació la pena!
(XV, "España, aparta de mí...", p. 479)

5. Seriaciones.

Por último, hablemos de otro medio externo de que se vale frecuentemente Vallejo para transportar, dentro de estos poemas, su emoción apoyada en un ritmo: la seriación sindética o asindética.

Cuando en el verso o la estrofa se juntan elementos sintácticamente equivalentes, estamos frente a lo que normativamente se llama una seriación. Ahora bien, si entre miembros juntados, o mejor, acumulados, no existe medio de unión -que en este caso es la conjunción-, estamos frente a una seriación "asindética"; si tal medio de unión existe, ésta se llamará entonces "sindética". Ambas, como se verá a continuación, aportan en el poema un factor rítmico.

a. Seriación asindética.

Iniciemos esta observación entre los versos 63 y 71 del "Himno a los voluntarios de la República":

63 Proletario que mueres de universo, ¡en qué frenética armonía
acabará tu grandeza, tu miseria, tu vorágine impelente,
tu violencia metódica, tu caos teórico y práctico, tu gana
dantesca, españolísima, de amar, aunque sea a traición, a tu enemigo!

¡Liberador ceñido de grilletes,
sin cuyo esfuerzo hasta hoy continuaría sin asas la extensión,

vagarían acéfalos los clavos,
antiguo, lento, colorado, el día,
71 nuestros amados cascos, insepultos!
(p. 441)

No hay duda que estamos frente a una acumulación de elementos del mismo orden funcional sintáctico, y es de notar que, en toda esta aglutinación, no vemos una sóla conjunción hilativa. Pero es en el verso 70 donde más se aprecia tal hecho: "antiguo, lento, colorado, el día, /"; se diría que las comas (,) ordenan en la lectura del verso las pausas necesarias, pero, con la ausencia de la conjunción que podría unir esta serie de adjetivos, indudablemente el ritmo se acelera. Notemos el mismo efecto en estos otros casos:

y a los siete metales, la unidad,
sencilla, justa, colectiva, eterna.
(II, "Batallas", p. 451)

y luchó con sus células, sus nos, sus todavías,
sus hambres, sus pedazos.
(III, p. 455)

¡Llamadla! ¡Daos prisa! Va buscándome,
con su cognac, su pómulo moral,
sus pasos de acordeón, su palabrota.
(V, "Imagen española de la muerte", p. 459)

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
(XII, "Masa", p. 473)

b. Seriación sindética.

Otras veces, sin embargo, es con la presencia del medio copulativo como el ritmo alcanza su mejor gradación:

¡Lid a priori, fuera de la cuenta,
lid en paz, lid de las almas débiles
contra los cuerpos débiles, lid en que el niño pega,
sin que le diga nadie que pegara,
bajo su atroz diptongo,

y bajo su habilísimo pañal,
y en que la madre pega con su grito, con el dorso de
una lágrima
y en que el enfermo pega con su mal, con su pastilla y
su hijo
y en que el anciano pega
con sus canas, sus siglos y su palo
y en que pega el presbítero con dios!
(II, "Batallas", p. 449)

No pensemos de ninguna manera que falta la cópula en los versos 7 y 8 de este grupo. En realidad, lo que viene después de las comas (,) es la explicación de lo que ya el poeta ha dicho; y, verdaderamente, hubiera sido tal vez mejor colocar allí dos puntos (:). Por lo tanto, tenemos que aceptar que la copulativa y está colocada en una verdadera seriación. Todavía más significativo: una seriación climática, en donde la emoción parte de lo racional o lógicamente aceptable (un niño que golpea con su pañal), hasta llegar, en un ascenso intuitivo, a lo completamente irracional puesto que choca a la razón común que un anciano golpee con sus canas, o que un sacerdote lo haga con Dios. Pero es aquí donde radica el clímax o la intensificación del sentimiento poético, que ha sido posible mediante la seriación o acumulación asindética. Anotemos otros ejemplos:

a Calderón, dormido sobre la cola de un anfibio muerto
o a Cervantes, diciendo: "Mi reino es de este mundo,
pero
. . . .
o a Quevedo, ese abuelo instantáneo de los dinamiteros
o a Cajal, devorado por su pequeño infinito, o todavía
a Teresa, mujer que muere porque no muere
o a Lina Odena, en pugna en más de un punto con Teresa...
(I, "Himno a los voluntarios...", p. 441)

también con tu palabra atada a un palo
y tu cielo arrendado
y con la arcilla inserta en tu cansancio
y la que estaba en tu uña caminando!
(Ibid.)

de Miranda de Ebro, padre y hombre,
marido y hombre, ferroviario y hombre,
padre y más hombre. Pedro y sus dos muertes.
(III, p. 455)

Varios días ha muerto aquí el disparo
y ha muerto el cuerpo en su papel de espíritu
y el alma es ya nuestra alma, compañeros.
(VII, p. 463)

Quedóse el libro y nada más, que no hay
insectos en la tumba,
y quedó al borde de su manga, el aire remojándose
y haciéndose gaseoso, infinito.
(IX, "Pequeño responso...", p. 467)

Y su orden digestivo sosteníase
y el desorden de su alma, atrás, en balde.
Le dejaron y oyeron, y es entonces
que el cadáver
casi vivió en secreto, en un instante;...
(XI, p. 471)

Es posible encontrar en algunos poemas de España, aparta de mí este cáliz las dos clases de seriaciones combinadas:

¡Y la pólvora fue, de pronto, nada,
cruzándose los signos y los sellos,
y a la explosión salióle al paso un paso,
y al vuelo a cuatro patas, otro paso
y al cielo apocalíptico, otro paso
y a los siete metales, la unidad,
sencilla, justa, colectiva, eterna.
(II, "Batallas", p. 451)

Hasta el penúltimo verso de la estrofa anterior, la conjunción y establece el vínculo rítmico del período: hay una gradación ("explosión", "vuelo", "cielo", "metales" = cuatro substantivos); pero de inmediato se inicia otra gradación ("sencilla", "justa", "colectiva", "eterna" = cuatro adjetivos), esta última sin cópula.

Veamos otro ejemplo:

> ¡Bajad la voz, os digo:
> bajad la voz, el canto de las sílabas, el llanto
> de la materia y el rumor menor de las pirámides, y aún
> el de las sienes que andan con dos piedras!
> (XV, "España, aparta de mí...", p. 481)

El efecto, cualquiera que sea la gradación, es básicamente rítmico; de aquí su importancia al considerarlo en este punto.

Resumiendo, en España, aparta de mí este cáliz, la emoción determina el ritmo que, a su vez, nivelará la forma del poema. Este ritmo lo logra Vallejo no sólo mediante el juego consciente de combinaciones métricas, sino mediante medios externos que son: encabalgamientos sintácticos, anáforas y reiteraciones, "tema con variaciones", enumeraciones, y seriaciones asindéticas o sindéticas. En todos estos fenómenos anotados, es posible encontrar un factor común: la repetición de algún mecanismo expresivo; con lo que, excepto el caso de la regularidad métrica, queda entre ellos una relación de los otros. Por lo tanto, en estos poemas, el ritmo no se puede medir aisladamente en cada verso, sino que es necesario ir más lejos, de verso a verso, de estrofa a estrofa hasta completar el poema, porque es en su totalidad donde se manifiesta enteramente la emoción del autor.

C. VÍNCULO SINTÁCTICO ENTRE LA EXPRESIÓN Y EL CONTENIDO

Sintaxis, en su definición más simple, es la ordenación en la cadena hablada -o en su representación escrita- de los diferentes significantes que entran en el discurso. Estos significantes no son otros que el sujeto, el predicado, el objeto, el atributo, y

cualquier otro "modo de significación"[13] que, ordenados en una secuencia significativa, expresan una relación objetiva. Sin embargo, lo que aparentemente es fácil de definir es difícil de aplicar como medio de análisis estilístico, por la naturaleza misma de la lengua:

> En castellano no hay un orden preestablecido: cada momento expresivo tiene el suyo. Es una maravillosa propiedad de la lengua española (compárese con el orden rígido del francés o del alemán). A cada instante, el hablante elige instintivamente el orden para cada expresión: "A las siete viene el coche a buscarnos", indica un interés vehemente por la hora, que no existe en "el coche viene a las siete a buscarnos". Pues el poeta tiene un instinto semejante. Pero en su expresión influyen aún mucho más matices de profunda intencionalidad. El poeta, naturalmente, resalta un elemento por el interés afectivo: pero este interés afectivo puede ser meramente estético, pictórico.[14]

En estas palabras de Dámaso Alonso vemos claramente las dificultades del análisis sintáctico como determinación de lo normal o anormal en una obra. Y es que, sencillamente, lo que para un hablante puede ser orden normal del discurso (tomemos la frase como su unidad mínima), para otro, por factores que van más allá de lo símplemente lingüístico puede no serlo. Si esta dificultad de decisión se presenta constantemente en la cadena hablada, puede pensarse cuán difícil será determinar tal aspecto en la representación escrita; y dentro de ésta, más exactamente en un poema; porque, como ya lo anotó Dámaso Alonso, allí el poeta "resalta un elemento por el interés afectivo".[15]

Siendo imposible contemplar todos los aspectos sintácticos de España, aparta de mí este cáliz, o de cualquier poema de este libro de Vallejo, anotaremos sólo aquellas tendencias sintácticas

que se presenten más a menudo y que tengan un valor altamente funcional en el poema.

Al analizar el ritmo de estos poemas (sección anterior), observamos que éste no sólo resulta de la combinación métrica regulada, sino que, en el plano vertical del poema, alcanza su totalización mediante hilaciones externas que en nuestro caso preciso fueron: el encabalgamiento, la anáfora y reiteración, el "tema con variaciones", la enumeración, y la seriación sindética o asindética. Puesto que evidentemente tales fenómenos son de naturaleza sintáctica, podemos concluir que la emoción de Vallejo en España, aparta de mí este cáliz, al desplazarse rítmicamente va señalando un orden para las palabras; lo que equivale a decir que entre la expresión y el contenido emocional hay un vínculo sintáctico. Puesto que ya tuvimos la oportunidad de comentar los fenómenos arriba anotados, preferimos referirnos ahora a otras características relacionadas con el orden y vinculación de las unidades significantes en el discurso de Vallejo. Nuestro comentario será sobre el texto de la primera estrofa del poema "Himno a los voluntarios de la República", pero, siempre que sea posible, lo interrumpiremos con la presentación de ejemplos semejantes en otros poemas.

Voluntario de España, miliciano
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,
cuando marcha a matar con su agonía
mundial, no sé verdaderamente
qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo
a mi pecho que acabe, al bien, que venga,
y quiero desgraciarme;
descúbrome la frente impersonal hasta tocar
el vaso de la sangre, me detengo,
detienen mi tamaño esas famosas caídas de arquitecto

con las que se honra al animal que me honra;
refluyen mis instintos a sus sogas,
humea ante mi tumba la alegría
y, otra vez, sin saber qué hacer, sin nada, déjame,
desde mi piedra en blanco, déjame,
solo,
cuadrumano, más acá, mucho más lejos,
al no caber entre mis manos tu largo rato extático,
quiebro contra tu rapidez de doble filo
mi pequeñez en traje de grandeza!
(I, "Himno a los voluntarios...", p. 439)

Se inicia el poema con un vocativo: "Voluntario de España,..." en el que notamos una forma adjetiva compuesta (preposición + sustantivo) con lo que el poeta está indicando un llamamiento de la atención al país en conflicto; hubiera sido menos intenso decir: "Voluntario español". La presencia del vocativo es importante no sólo en el contexto de este primer poema sino en la totalidad de la obra. Este, sin duda, es el signo más indicador del nivel comunicativo a que se ha colocado la poesía del poeta peruano en este momento. Colocado como piedra inicial de este poema, y por consiguiente del libro, nos está diciendo que Vallejo al escribir estos versos ha tenido en mente la parte B del circuito comunicativo que en otra ocasión hemos señalado. De aquí, la frecuencia con que encontramos las formas vocativas en estos poemas:

Proletario que mueres de universo,...
(*Ibid.*, p. 441)

Constructores
agrícolas, civiles y guerreros,
(*Ibid.*)

Hombre de Extremadura,
(II, "Batallas", p. 447)

Papel de viento, lo han matado: ¡pasa!
Pluma de carne, lo han matado: ¡pasa!
(III, p. 455)

Herido y muerto, hermano,
(VI, "Cortejo tras la toma...", p. 461)

Varios días el aire, compañero,
(VII, p. 463)

Aquí,
Ramón Collar,
prosigue tu familia soga a soga,
(VIII, p. 465)

Tú lo hueles, compañero, perfectamente,
(X, "Invierno en la batalla...", p. 469)

Padre polvo, sudario del peublo,
(XIII, "Redoble fúnebre...", p. 475)

¡Cuídate, España, de tu propia España!
(XIV, p. 477)

Niños del mundo,
si cae España -digo, es un decir-
(XV, "España, aparta de mí...", p. 479)

A continuación, en el verso 1 y hasta la mitad del verso 2, tenemos una aposición nominal del mismo orden (sustantivo + adjetivo), aunque aquí la forma adjetiva nos sorprende más: "de huesos fidedignos,...". Como no podemos aceptar que "fidedignos" se refiera exactamente a "huesos", vemos claramente una metonimia: la parte por el todo; o sea que, no es un hombre que tiene una estructura ósea digna de fe, sino que él, en su totalidad, es digno de que se le tenga fe. Expresar el todo por la parte es un giro frecuente en estos poemas:

qué jamás tan efímero, tu espalda!
que siempre tan cambiante, tu perfil!
(I, "Himno a los voluntarios...", p. 443)

los tuyos piensan mucho en tu peinado!
(VIII, p. 465)

Pero no hay duda que el efecto mayor del verso se logra con la adjetivación de "huesos" que equivale a una racionalización de lo

irracional; es decir que al dotar a un elemento irracional de una facultad propia o aplicable al hombre, se lo ha racionalizado. Veámoslo en otros casos:

y los muertos inmortales,
de vigilantes huesos y hombro eterno, de las tumbas,...
(II, "Batallas", p. 449)

Varios días el mal
moviliza sus órbitas, se abstiene,
paraliza sus ojos escuchándolos.
(VII, p. 463)

¡cómo va a castigar el año al mes!
(XV, "España, aparta de mí...", p. 479)

Pero sigamos con nuestra estrofa. En la segunda mitad del verso 2 y hasta la primera coma del verso 4, hay una yuxtaposición, que ya en el plano significativo constituye una oposición; el corazón del miliciano "marcha a morir" y "marcha a matar". La impresión que recibe el lector es la de que la primera imagen (segunda mitad del verso 2) se le adelantó al poeta; pero esta es sólo una impresión que no maltrata el sentido pues la yuxtaposición oracional-temporal queda bien clara: cuando el corazón (nuevamente, metonimia) se dirige a morir (la coma indica la yuxtaposición) y a matar (elipsis, en la segunda oración yuxtapuesta), lo hace (enseguida el complemento circunstancial de modo): "con su agonía mundial,...". De nuevo estamos frente a una adjetivación que sorprende a primera vista, pero, ya impregnado el lector por la resonancia inicial ("Voluntario de España,...") nota que aquí el poeta va más lejos aún; universaliza el dolor. Vallejo, lo vimos en el capítulo II de esta tesis, ve el dolor de España como símbolo del dolor universal; por lo tanto todo en la lucha se eleva a ese nivel:

¡Voluntario soviético, marchando a la cabeza
de tu pecho universal!
(I, "Himno a los voluntarios...", p. 443)

ganando por las malas,
ganando en español toda la tierra,...
(II, "Batallas", p. 449)

Los mendigos pelean por España,
mendigando en París, en Roma, en Praga
y refrendando así, con mano gótica, rogante,
los pies de los Apóstoles, en Londres, en Nueva
York, en Méjico.
(IV, p. 457)

En el verso 4 comienza una expresión de disturbo que pertenecería más a lo coloquial que a lo poético: "no sé verdaderamente / qué hacer, dónde ponerme;...". La angustia individual del poeta se manifiesta así, mediante la duda ("no sé..."); el "verdaderamente" es un adverbio que permite notar el esfuerzo interno del poeta por comprender lo que ocurre. Después del punto y coma (;) en el verso 5 se inicia una enumeración verbal desarticulada: "corro, escribo, aplaudo, / lloro, atisbo, destrozo, (hasta aquí correcta pues el sujeto oracional es yo), pero enseguida encontramos "apagan". Naturalmente, el lector se sorprende con tal irregularidad; pero él también recuerda enseguida aquel "no sé verdaderamente..." caótico. El pensamiento -con esta justificación- se ha salvado por el momento. Al final del verso 6 la enumeración prosigue; pero ahora se trata de oraciones completas: "(yo) digo a mi pecho que acabe, al bien, que venga, / y quiero desgraciarme". Las dos primeras están yuxtapuestas (elipsis verbal en la segunda), ambas, enunciativas. Por fin, al llegar a la tercera oración (verso 8) podemos tener la impresión de estar frente a una coordinación anómala, por ser ésta una oración

desiderativa; pero una lectura atenta nos indica que no hay tal irregularidad: la última es una consecutiva (la entonación en la lectura ayuda a descubrirlo), por lo tanto, el curso del discurso no ha sufrido en su claridad.

Los versos anteriores han dado una idea clara tanto de la angustia como de la duda que, frente al conflicto, atormentan al poeta. Ahora, en el verso 9, Vallejo acude a otra adjetivación brusca: "frente impersonal". Esta forma de adjetivación es frecuente en España, aparta de mi este cáliz y puede corresponder, como ya se indicó, al deseo de expresar la totalidad mediante una parte:

y beberán en nombre
de vuestras gargantas infaustas
(I, "Himno a los voluntarios...", p. 443)

al deseo de racionalizar lo irracional:

y ruega la ira, más acá de la pólvora iracunda.
(IV, p. 457)

Varios días orando con sudor desnudo,...
(VII, p. 463)

o sencillamente responde a una intensificación objetiva de cierta cualidad: "es la gracia metálica del agua" (X, Invierno en la batalla...", p. 469), donde el brillo o reflejo del agua bajo los rayos del sol, queda expresado más firmemente por su similitud metálica. En el caso del verso 9 de esta estrofa, si conectamos esta idea con la siguiente, "hasta tocar / el vaso de la sangre,...", podemos entender mejor su significado: en signo de respeto, el poeta se descubre la frente que, por mimetismo emocional, no es "su" frente sino la frente del universo (recordemos la "agonía

mundial" del verso 3). Es pues un homenaje de respeto que llega hasta el punto más profundo del sentimiento: "el vaso de la sangre"; no olvidemos la afición que tomó César Vallejo por el uso de la terminología clínica.[16] Luego, el poeta se detiene en el gesto de respeto con que ha simbolizado un tributo universal, y regresa al caos que ahora se torna irracional: su deseo de libertad, de tomar acción en la lucha (a esto se refiere "mi tamaño"), siente las ataduras de ese otro animal que vive en él: su instintos que unas veces lo impulsan a querer luchar y, otras, lo llenan de dudas, de pánico; lo esclavizan. Ese es el animal que cae en "caídas de arquitecto" (armonía geométrico-metafórica de la caída); y con tales caídas ese animal se honra, y honra al ser que lo contiene (el original, "con las que se honra el animal que me honra", facilita nuestra apreciación). En el verso 14, el elemento animal, irracional, instintivo de Vallejo quiere rebelarse; pero en el verso siguiente: "humea ante mi tumba la alegría", el poeta se siente completamente vencido por esa otra fuerza superior a él, y se nos presenta ya, desde su tumba, donde la alegría (evidente sarcasmo vallejiano) se levanta a manera de humo; otro sarcasmo, pues "humo" aquí parece indicar un homenaje (fuego sagrado).

Pero el verso 15 sí presenta un trastoque en la secuencia de las ideas, es decir, en el orden sintáctico. Porque la conjunción _y_ da la sensación de que Vallejo seguirá hablándonos de su angustia (al nivel de su muerte, o de su tumba ya manifestada), pero no sucede así, porque esa _y_ introduce realmente la oración subordinada del verso 19: "al no caber entre mis manos tu largo

rato extático", cuya subordinante es, a su vez, "quiebro contra tu rapidez de doble filo / mi pequeñez en traje de grandeza!". Por lo tanto, la continuación del verso 15 más los versos 16, 17, y 18, operan a manera de anacoluto ya que, precisamente cuando menos lo esperábamos, el pensamiento toma otra dirección. Pero nótese que con este paso rápido de un plano a otro, el poeta ha intensificado la irracionalidad que antes nos ha presentado: "otra vez, sin saber qué hacer, sin nada, déjame/" (conversacional), "desde mi piedra en blanco", esto indica que el poeta quiere quedarse allí en su tumba, estático, sin compañía, sin compasión: "déjame, / solo,"; pero aún más, indica también que quiere que se le deje en su condición animal, de aquí que diga "cuadrumano"; y, luego añade esa idea angustiosa proporcionada por el espacio mismo que habita: "más acá, mucho más lejos". Esta es otra de las tantas oposiciones funcionales de que se vale Vallejo para dar intensidad a una imagen emocional. El sentido de los tres versos finales está claro, la grandeza del voluntario es tal que se prolonga hasta lo no alcanzable; entonces el poeta opone, en un acto de autodestrucción final, su pequeñez disfrazada de algo decoroso (ya hemos hecho referencia a lo sarcástico del tono empleado por Vallejo en otros momentos), al heroísmo del voluntario republicano, simbolizado en su espada, el arma con que lucha, su "rapidez de doble filo". El poema continuará, y serían innumerables las observaciones que podríamos hacerle. Sin embargo, no es nuestro propósito desmenuzar el contenido de este poema; lo que nos interesa es demostrar cómo, a pesar de ciertas alteraciones típicas en su procedimiento, Vallejo, en

España, aparta de mí este cáliz, ha avanzado en el nivel comunicativo. Hay ciertos tropiezos en la lectura de estos poemas, pero son superables; y, sobre todo, son el reflejo inmediato de su estado emotivo. César Vallejo habla ahora con otro sujeto, y no consigo mismo. Establecida la comunicación a este nivel, lo demás es consecuencia; esto explica el equilibrio en la estructura sintáctica de España, aparta de mí este cáliz. Todos los poemas son individualmente un pensamiento bien desarrollado (ver el cuadro temático en el aparte correspondiente a la forma), y tanto el orden de las palabras como las palabras mismas, se ajustan al nivel emocional del discurso poético.

D. OTROS PROCEDIMIENTOS OPERACIONALES

Los poemas de España, aparta de mí este cáliz señalan características formales, rítmicas, y sintácticas significativas en cuanto que funcionan como vehículos del pensamiento que César Vallejo, como poeta, quiere exteriorizar. Pero estos mismos poemas son también indicaciones de lo que César Vallejo, como hombre, cree, siente, niega, afirma, anhela, o desprecia frente a la vida. Si nosotros leemos la siguiente estrofa:

> Padre polvo, que creces en palmas,
> Dios te salve y revista de pecho,
> padre polvo, terror de la nada.
> (XIII, "Redoble fúnebre a los escombros...", p. 475)

encontraremos aquí, en la sola secuencia de tres versos, rasgos rítmicos, formales, y sintácticos de gran valor funcional-significativo. Pero será inevitable presentir -y aun descubrir- que todo esto es simplemente la epidermis de un concepto o sentimiento religioso expresado poéticamente. Es decir, si un poeta (no necesa-

riamente Vallejo) merece ser llamado metafísico, caótico, hermético, o sencillamente raro, la denominación -cualquiera que sea- no obedecerá al simple planteamiento o presentación exterior de sus poemas, sino más bien a lo que tal planteamiento revela de la condición interior del poeta. En un poeta como Vallejo, ya hemos tenido oportunidad de verlo, toda la obra está en íntima correspondencia con la posición o actitud que adopta el poeta ante el universo. Notemos en España, aparta de mí este cáliz tres de las claves más importantes para señalar esta condición a que nos referimos.

1. La constante yuxtaposición de los contrarios.

Uno de los críticos que más ha insistido en la influencia de Quevedo sobre César Vallejo ha sido, sin duda, Xavier Abril.[18] En el capítulo II de nuestro estudio hemos tenido oportunidad de referirnos al tratamiento del binomio vida-muerte como uno de los rasgos más reveladores de una evidente semejanza. No queremos repetir aquí las ideas de Abril sobre este punto; pero, en cambio, vamos a referirnos a una semejanza más amplia: la yuxtaposición de contrarios. En su artículo "Algunos rasgos estilísticos sobre la poesía de César Vallejo", Mario Castro Arenas[19] cita un soneto de Quevedo ("Definiendo el amor") en donde éste presenta un juego bien elaborado de elementos contrarios:

Es hielo abrasador, es fuego helado
es herida que duele y no se siente
es un soñado bien, un mal presente
es un breve descanso muy cansado.

Es un descuido que nos da cuidado
un cobarde con nombre de valiente

un andar solitario entre la gente
un amor solamente ser amado

Es una libertad encarcelada
que dura hasta el postrero parasismo
enfermedad que crece si es curada.

Este es el niño Amor, éste es tu abismo
mirad cuál amistad tendrá con nada
el que en todo es contrario de sí mismo.

La lectura de este soneto descubre necesariamente algo de mucha importancia: la definición de amor que aquí se ha hecho está fundada en una serie de antítesis con lo que el poeta español aparentando un simple juego de oposiciones: "hielo abrasador-fuego helado", "herida que duele-no se siente", "soñado bien-mal presente", "breve descanso- muy cansado", etc., ha revelado la complejidad de tal sentimiento. Ahora bien, el secreto de la expresión de tal complejidad, que resulta de las contradicciones internas de este sentimiento humano, está en la audaz yuxtaposición de una serie de elementos opuestos con que el poeta lo ha definido. En Vallejo, esta técnica es esencial para transmitir al lector la idea de un mundo caótico, contradictorio, ilógico. Recordemos el poema "Yuntas" de Poemas humanos:

Completamente. Además, ¡vida!
Completamente. Además, ¡muerte!

Completamente. Además, ¡todo!
Completamente. Además, ¡nada!

Completamente. Además, ¡mundo!
Completamente. Además, ¡polvo!

Completamente. Además, ¡Dios!
Completamente. Además, ¡nadie!

Completamente. Además, ¡nunca!
Completamente. Además, ¡siempre!

Completamente. Además, ¡oro!
Completamente. Además, ¡humo!

Completamente. Además, ¡lágrimas!
Completamente. Además, ¡risas!

¡Completamente!
(p. 279)

En esta serie dística cada verso comienza con el adverbio "completamente" que, en la mente del lector, crea la idea de totalidad; pero de inmediato el poeta escribe "además", expresión que rompe la idea de armonía que se había originado en la primera unidad del verso. A continuación, entre signos de exclamación (¡!), resalta horizontalmente el término A de una oposición que tendrá su B en el último término del verso siguiente. La antítesis, expuesta esquemáticamente quedaría así:

término A	:	término B
vida		muerte
todo		nada
mundo		polvo[20]
Dios		nadie
nunca		siempre
oro		humo
lágrimas		risas

La exclamación final del poema, "¡Completamente!", agudiza el escepticismo del poeta frente a la posibilidad de lograr una armonía, o unidad universal. Aquí está lo caótico del universo: las "yuntas" son unidades de contrarios. En España, aparta de mí este cáliz

César Vallejo acude a la yuxtaposición de contrarios, precisamente en aquellos instantes en que la fuerza de la emoción rompe toda sujeción lógica. Entonces, el poeta acude a la antítesis u oposición buscando con esto una salida más expresiva de sus emociones, o mejor: conmociones internas. Así dice en el "Himno a los voluntarios de la república":

¡Unos mismos zapatos irán bien al que asciende
sin vías a su cuerpo
y al que baja hasta la forma de su alma!
¡Entrelazándose hablarán los mudos, los tullidos andarán!
¡Verán, ya de regreso los ciegos
y palpitando escucharán los sordos!
¡Sabrán los ignorantes, ignorarán los sabios!
¡Serán dados los besos que no pudisteis dar!
¡Sólo la muerte morirá! ¡La hormiga
traerá pedacitos de pan al elefante encadenado
a su brutal delicadeza; volverán
los niños abortados a nacer perfectos, espaciales
y trabajarán todos los hombres,
engendrarán todos los hombres,
comprenderán todos los hombres!
(p. 443)

La estrofa tiene reminiscencias bíblicas (pensamos inmediatamente en Jesucristo frente a la multitud que lo seguía) aunque la idea edénica es lugar común en la tradición clásica; ésta es ya una buena indicación de lo que el poeta ha logrado sugerir en la mente del lector valiéndose de un recurso apropiado: la antítesis. En esta estrofa, el poeta da culminación a esa fuerza emotiva que se encerraba en su pecho, y que se tradujo en tono bíblico a partir del verso 81 del poema cuando dijo "... estaba escrito", para más tarde, colocando al voluntario en la posición de mártir con cuya muerte se originaría una nueva vida (= milagro), hacer más clara esta idea mediante la antítesis:

que vosotros haríais la luz, entornando
con la muerte vuestros ojos;
(Ibid.)

Dámaso Alonso ha hallado, en la poesía de San Juan de la Cruz, cómo la antítesis corresponde a un moldeamiento conceptual que de otra forma sería inexpresable:

> La antítesis es un recurso estilístico de todas las épocas; existente en la poesía popular, se agudiza en las escuelas más cortesanas y cultas. Arrastrada de los cancioneros y del petrarquismo a la segunda mitad del siglo XVI, va a tener un extraordinario desarrollo en el conceptismo y el gongorismo del siglo XVII. (...) Una de las más fuertes raíces escolásticas del pensamiento lógico y del criterio psicológico, en la doctrina de San Juan de la Cruz, es la proposición "dos contrarios no pueden caber en un mismo sujeto". Esto, en cuanto a la razón. Pero los cuadros lógicos se rompen precisamente ante los estados inefables de las alturas místicas. La ciencia no los puede entender, la experiencia nos los sabe expresar. Toda la formalidad de nuestra pobre ciencia humana se derrumba, y San Juan de la Cruz echa mano, precisamente, de la imposible superposición de contrarios en un mismo sujeto, para mostrar cuán violenta, cuán total y clamorosa es aquella ruina. Deniega así, en el trasunto de su experiencia, su básica afirmación doctrinal; y la destructora atribución de contrarios a un mismo sujeto le sirve como de aniquiladora fórmula de lo inefable. Y allá en las cimas del otero, morir es vivir, la llama abrasa regaladamente, perderse es ganarse, abatirse es subir a los astros: ignorar trascender toda ciencia.[21]

La oposición de contrarios tiene, pues, un alto valor expresivo que, en cada poeta -según sea el caso- corresponde a un intento de fijar ideas irreconciliables. En Vallejo, equivale a una desintegración de las equivalencias o posibilidades reales en el mundo externo. Destruido el campo de la apreciación lógica, el poeta lo deja todo a la intuición a la que se abandona obsesionado por la idea de vivir en un mundo basado en el caos y las contradicciones. La antí-

tesis con el significado que aquí le hemos dado la podemos encontrar a lo largo de España, aparta de mí este cáliz, y en diferentes niveles. Puede ser adverbial:

> qué jamás tan efímero, tu espalda!
> que siempre tan cambiante, tu perfil!
> (I, "Himno a los voluntarios...", p. 443)

Puede ser, otras veces, un adjetivo negando el valor semántico del sustantivo que califica:

> o a Cajal, devorado por su pequeño infinito,...
> . . . .
> ... y por su llama incombustible sube,
> (I, "Himno a los voluntarios...", p. 441)

> y llenáis de poderosos débiles el mundo!
> (II, "Batallas", p. 449)

O sencillamente una idea contradictoria en sí misma:

> a Teresa, mujer que muere porque no muere
> (Ibid.)

> decae para arriba...
> (II, "Batallas", p. 447)

> Extremeño, ¡oh no ser aún ese hombre
> por el que te mató la vida y te parió la muerte
> (II, "Batallas", p. 447)

> en grupos de a uno, armados de hambre, en masas de a uno,
> (Ibid.)

> y los muertos inmortales,
> (Ibid.)

> cuchara muerta viva, ella y sus símbolos.
> (III, p. 455)

> Los pordioseros luchan suplicando infernalmente
> (IV, p. 457)

> Herido mortalmente de vida, camarada,
> (VI, "Cortejo tras la toma de Bilbao", p. 461)

tesis con el significado que aquí le hemos dado la podemos encontrar a lo largo de España, aparta de mí este cáliz, y en diferentes niveles. Puede ser adverbial:

> qué jamás tan efímero, tu espalda!
> que siempre tan cambiante, tu perfil!
> (I, "Himno a los voluntarios...", p. 443)

Puede ser, otras veces, un adjetivo negando el valor semántico del sustantivo que califica:

> o a Cajal, devorado por su pequeño infinito,...
> . . . .
> ... y por su llama incombustible sube,
> (I, "Himno a los voluntarios...", p. 441)

> y llenáis de poderosos débiles el mundo!
> (II, "Batallas", p. 449)

O sencillamente una idea contradictoria en sí misma:

> a Teresa, mujer que muere porque no muere
> (Ibid.)

> decae para arriba...
> (II, "Batallas", p. 447)

> Extremeño, ¡oh no ser aún ese hombre
> por el que te mató la vida y te parió la muerte
> (II, "Batallas", p. 447)

> en grupos de a uno, armados de hambre, en masas de a uno,
> (Ibid.)

> y los muertos inmortales,
> (Ibid.)

> cuchara muerta viva, ella y sus símbolos.
> (III, p. 455)

> Los pordioseros luchan suplicando infernalmente
> (IV, p. 457)

> Herido mortalmente de vida, camarada,
> (VI, "Cortejo tras la toma de Bilbao", p. 461)

también sudaba de tristeza el muerto.
(IX, "Pequeño responso...", p. 467)

es la gracia metálica del agua,
en la tarde nocturna en Aragón,
(X, "Invierno en la batalla...", p. 469)

del que devora muertos a tus vivos!
(XIV, p. 477)

Esta técnica frecuentemente usada por Vallejo le sirve al mismo tiempo de enlace con una larga tradición española. La mayoría de los críticos se han referido a Quevedo como la fuente inmediata; pero, a su vez, como lo demuestra el estudio de Dámaso Alonso tantas veces aquí citado, Quevedo es apenas uno de los muchos grandes poetas que bebieron en la fuente petrarquista. Esto, sin embargo, no niega lo que Xavier Abril, Castro Arenas, Coyné, y la casi totalidad de los críticos vallejianos han afirmado; por el contrario, amplía el hecho innegable de que el poeta peruano -bien por sus lecturas directas, bien por su actitud existencial- entronca firmemente, en concepto y forma, con lo mejor de la poesía escrita en nuestro idioma.

2. El aspecto temporal.

En España, aparta de mí este cáliz, no puede hablarse de un caos temporal en el mismo sentido en que el término ha sido aplicado por la crítica al resto de la obra de Vallejo. Si nosotros leemos, por ejemplo, un verso como: "El traje que vestí mañana" (T. VI, p. 148), o: "Hoy vienes apenas me he levantado" (T. XIX, p. 161), lo primero que se nos ocurre es que el poeta está cayendo en cierta incongruencia que en estos casos es una falta de correspondencia temporal en el sentido de lo que él expresa. Pero no es

precisamente en estas irregularidades de coordinación, o inexactitud de sentido donde radica el caos temporal de Vallejo. En verdad, este aspecto exige planteamiento que van al campo mismo del concepto. Vallejo, como lo expresa Valverde, "siente, pues, el tiempo más como muerte que como tránsito; más como ruina y defección en su propio ser actual que como distanciamiento aleccionador de sí propio, y como ámbito de reflexión y lejanía en que, entre nuestro ojo y las lejanas montañas, se condensa sutilmente, como el aire, la bruma de Dios".[22]

Si uno observa detenidamente este aspecto en la obra de Vallejo tendrá que aceptar que, verdaderamente, para él la dimensión temporal es sólo una, el presente, dentro del cual se acaba constantemente el hombre. Y ya esta idea nos aclara un poco que el caos temporal obedece, en Vallejo, a la imposibilidad de desmembrar los conceptos: tiempo y muerte. Recordemos el primer cuarteto del poema "Unidad", en Los heraldos negros, el primer libro de Vallejo:

En esta noche mi reloj jadea
junto a la sien oscurecida, como
manzana de revólver que voltea
bajo el gatillo sin hallar el plomo.
(p. 128)

El transcurso del tiempo, marcado por el reloj, es a manera de un revólver que apunta a la vida del hombre. Es un tiempo suspendido momentáneamente en el jadeo sincrónico del reloj: es el limíte del hombre. El concepto es, nuevamente, quevedesco; y de esto hemos hablado ya en el capítulo II. En España, aparta de mí este cáliz, gramatical y conceptualmente, la solución, aunque parezca mentira,

no es difícil; y todo obedece al hecho de que en su obra póstuma, y frente a la lucha del pueblo español, César Vallejo descubre una esperanza. La esperanza de que el hombre será salvado al no sucumbir la República[23] y, esta nueva actitud supone ya una nueva dimensión temporal: el futuro. Por eso ahora puede decir:

> ¡Unos mismos zapatos irán bien al que asciende
> sin vías a su cuerpo
> y al que baja hasta la forma de su alma!
> ¡Entrelazándose hablarán los mudos, los tullidos andarán!
> ¡Verán, ya de regreso, los ciegos
> ¡y palpitando escucharán los sordos!
> (I, "Himno a los voluntarios...", p. 443)

Y es que, con el nacimiento de la esperanza, el movimiento temporal deja de ser presente = muerte para convertirse en futuro = vida.

Abandonados pues, los ensimismamientos subjetivos; y vista la realidad de la guerra civil española en su planteamiento histórico-objetivo, el poeta hace un esfuerzo por equilibrar la proyección de sus intuiciones, controlando, entre otras cosas, el nivel temporal por el que se desplaza su sentimiento. No hay, por lo tanto, dificultad o caos temporal en esta última obra de Vallejo de la manera en que éste se presentó anteriormente; ha surgido un nuevo hombre: "¡Obrero, salvador, redentor nuestro", (I, "Himno a los voluntarios de la República", p. 443) y con él ha nacido la dimensión de una nueva vida.

3. Imágenes dominantes.

Queremos terminar esta parte de nuestro estudio con una breve referencia a las imágenes que, expresadas directamente o mediante figuras correspondientes, constituyen una simbología importante dentro de la obra. Vamos ante todo a referirnos a dos imágenes de

naturaleza corporal que aparecen con bastante frecuencia en este último libro de Vallejo.

a. El elemento óseo:

El hecho de encontrarse en el comienzo mismo del poema inicial del libro, es indicio de la importancia que Vallejo le da como parte estructural esencial del hombre:

> Voluntario de España, miliciano
> de huesos fidedignos,...
> (I, "Himno a los voluntarios...", p. 439)

Puesto que, tal como aparece en este verso, el adjetivo "fidedigno" produce un efecto racionalizador de "huesos" (irracional), debemos pensar de inmediato en que "huesos" equivale ya a otro nivel semántico: no es la estructura ósea del voluntario en sí, sino lo más imperecedero de su configuración anatómica y, por desplazamiento afectivo, lo digno de fe. La imagen no es nueva en Vallejo y, en efecto, podemos verla ya en su primer libro:

> En esta noche rara que tanto me has mirado,
> la Muerte ha estado alegre y ha cantado en su hueso.
> (LHN, "El poeta a su amada", p. 76)
>
> Todos mis huesos son ajenos;
> yo tal vez los robé!
> (*Ibid*., "El pan nuestro", p. 110)
>
> haciendo huesecillos de sus dedos,...
> (*Ibid*., "¿Y bien? ¿Te sana...?", p. 399)

En *España, aparta de mí este cáliz* la imagen del elemento óseo algunas veces está representada por el elemento o la configuración anatómica que lo contiene:

y con la arcilla inserta en tu cansancio
y la que estaba en tu uña, caminando!
(I, "Himno a los voluntarios...", p. 441)

¡Extremeño acodado, representando al alma en su
retiro,...
(II, "Batallas", p. 447)

y al compás de las cuatro órbitas que aman
y de las dos costillas que se matan!
(II. "Batallas", p. 451)

¡lo han matado al pie de su dedo grande!
(III, p. 455)

se la ayuda a arrastrar sus tres rodillas,
(V, "Imagen española...", p. 459)

con su cognac, su pómulo moral,
(Ibid.)

desde que tu espinazo cayó famosamente;
(VI, "Cortejo tras la toma...", p. 461)

tus huesecillos de alto y melancólico dibujo
(Ibid.)

¡Cuídate de las calaveras sin las tibias,
y de las tibias sin las calaveras!
(XIV, p. 477)

la calavera hablando y habla y habla,
la calavera, aquélla de la trenza,
la calavera, aquélla de la vida!
(XV, "España, aparta de mí...", p. 479)

Así vemos, pues, como para Vallejo lo óseo es de un alto valor significativo: lo que está bien adentro, allá en el fondo anatómico del hombre; y que, por esa fuerza intuitiva del poeta, es donde se halla la fuerza defensiva más grande del hombre; por lo que también es allí donde el dolor alcanza su máxima penetración.

b. La sangre:

Este es el otro elemento corporal que habíamos mencionado, y sintetiza la culminación del sacrificio. Para Vallejo, como para

todo hombre que descubre -precisamente en medio de una cruenta lucha- su alter ego, la sangre se convierte en el elemento juntivo más intenso:

> Miro el dolor del hambriento y veo que su hambre anda tan lejos de mi sufrimiento, que de quedarme ayuno hasta morir, saldrá siempre de mi tumba una brizna de yerba al menos. Lo mismo el enamorado. ¡Qué sangre la suya más engendrada, para la mía sin fuente ni consumo!
> (Poemas en prosa, "Voy a hablar de...", p. 243)

No podríamos dudar que su largo padecimiento físico con sus prolongadas inclusiones en clínicas y hospitales aumentaron en Vallejo su tendencia a ver la sangre, o todo lo relacionado con ella, como algo con cuya escapada el hombre, y por consiguiente, el universo, desaparecían. En el poema "Los nueve monstruos" de Poemas humanos, Vallejo está inundado de esta idea:

> Crece la desdicha, hermanos hombres,
> más pronto que la máquina, a diez máquinas, y crece
> con la res de Rousseau, con nuestras barbas;
> crece el mal por razones que ignoramos
> y es una inundación con propios líquidos,
> con propio barro y propia nube sólida!
> (p. 321)

Estos "liquidos" que inundan de desdicha la vida del hombre, no pueden ser otros que la sangre. Más adelante, en el mismo poema dice:

> Y también de resultas
> del sufrimiento, estoy triste
> hasta la cabeza, y más triste hasta el tobillo,
> de ver al pan, crucificado, al nabo,
> ensangrentado,
> (Ibid.)

En España, aparta de mí este cáliz, naturalmente, esta idea aumentará, porque en la lucha la sangre correrá por todas partes:

¡Oh vida! ¡oh tierra! ¡oh España!
¡Onzas de sangre,
metros de sangre, líquidos de sangre,
sangre a caballo, a pie, mural, sin diámetro,
sangre de cuatro en cuatro, sangre de agua
y sangre muerta de la sangre viva!
(II, "Batallas", p. 447)

Es una sangre mensurable, que se mueve por todas partes: marcha con los guerreros que van a caballo, con los que van a pie; se queda impregnada en las paredes, va manchando los ríos; y, en fin, es el elemento líquido por el que se escapa la vida. Pero es necesario observar que este símbolo tiene un valor bisémico, porque así como simboliza el escape de la vida, es también el arma más efectiva de la lucha; o sea, no es lo débil sino lo poderoso: "fusil doble calibre: sangre y sangre" (IV, p. 457). La sangre representa, por lo tanto, lo más valioso del individuo; es el símbolo de su heroísmo, la concretización de su sacrificio por la República, y -debido al desplazamiento emocional- el ofrecimiento del hombre a la salvación del mundo. He aquí otros ejemplos:

descúbrome la frente impersonal hasta tocar
el vaso de la sangre, me detengo...
(I, "Himno a los voluntarios...", p. 439)

¡Málaga de mi sangre diminuta...!
(II, "Batallas", p. 451)

Pedro Rojas, así, después de muerto,
se levantó, besó su catafalco ensangrentado,...
(III, p. 457)

así el agua, al contrario de la sangre, es de agua,...
(X, "Invierno en la batalla...", p. 469)

Al lado de estas dos imágenes corporales, e igualmente importantes, encontramos en estos poemas otras dos por cuya consistencia física podríamos llamar volátiles, pero que, mediante el desplazamiento

semántico a que son sometidas, adquieren un significado estable, y preciso.

c. El humo:

Este elemento tan diferente a los anteriores aparece en España, aparta de mí este cáliz en diferentes situaciones, pero más efectivamente cuando la emoción, en su línea de ascenso, se manifiesta es forma dramática:

Hombre de Extremadura,
oigo bajo tu pie el humo del lobo,
el humo de la especie,
el humo del niño,
el humo solitario de los trigos
el humo de Ginebra, el humo de Roma, el humo de Berlín
y el de París y el humo de tu apéndice penoso
y el humo que, al fin, sale del futuro.
(I, "Batallas", p. 447)

"Humo" significa aquí, no cabe duda, salvación. Es decir, Vallejo, para resaltar el significado de lo que resultará con la actitud heroica del guerrero extremeño, le dice, hablándole en un tono parabólico que él, César Vallejo, el poeta-vidente, sabe o presiente ("oigo") lo que aquél en su marcha a la lucha ("bajo tu pie") conseguirá; y esto no puede ser otra cosa que la salvación de todos los seres del universo: del racional ("niño") y del irracional ("lobo"), de la substancia más mínima (un grano de trigo) y de los grandes conglomerados humanos (Ginebra, Roma, París, Berlín); de la totalidad de la especie, y de lo más íntimo del individuo ("tu apéndice penoso"). En fin, mesiánicamente, Vallejo ve en ese humo un heraldo de la salvación del futuro. Nótese cómo la sinestesia que aquí se opera ("oigo... el humo") da mayor intensidad a la fluidez del sentimiento; y al mismo tiempo es una buena

indicación de cómo la intuición poética se desplaza sin trabajo alguno de uno a otro plano. Ya en la primera estrofa del "Himno a los voluntarios de la república" Vallejo había utilizado el verbo humear como un medio con que concretizar su alegría: "humea ante mi tumba la alegría"; pero quizá la indicación más evidente de lo sagrado que se encierra en este símbolo la da el poeta en el tercer terceto del "Redoble fúnebre a los escombros de Durango":

> Padre polvo, biznieto del humo,
> Dios te salve y ascienda a infinito,
> padre polvo, biznieto del humo.
> (XIII, p. 475)

Ya aquí encontramos otra clave del simbolismo que encierra "humo"; es, obviamente, un elemento sagrado, de movimiento ultraterrenal: por sus méritos, el polvo (otro símbolo) podrá ascender al cielo logrando, al fin, la salvación universal. La palabra "humo" no es nueva en el lenguaje poético de Vallejo[24] pero, sin duda, es en los poemas citados de esta última obra donde alcanza ese alto valor significativo.

d. El polvo:

Ya en nuestro capítulo II pusimos en evidencia lo simbólico de este elemento por lo tanto no repetiremos aquí lo antes dicho.[25] Sin embargo, queremos agregar que, aunque como símbolo de la salvación perseguida por el hombre alcanza el más alto grado emocional en XIII, "Redoble fúnebre a los escombros de Durango", aparece -bien como "polvo", o como "pólvora"- con el significado de materia eficaz que habrá de defender al hombre, en algunos casos como ele-

mento material de esa salvación:

> ¡oh bienio, el de los lóbregos semestres suplicantes,
> por el que iba la pólvora mordiéndose los codos!
> (I, "Himno a los voluntarios...", p. 439)

en otros -elevado el elemento a una condición sobrenatural- indica una substancia mágica que el hombre por naturaleza heredara de la tierra, y con esto la facultad de sobrevivir en la lucha:

> ¡Combatiente que la tierra criara, armándote
> de polvo,
>
> (Ibid., p. 445)

La función simbólica de este elemento arranca del Génesis 3:17 cuando Dios, castigando al hombre le dijo: "... porque polvo eres y a polvo volverás". Creemos que Vallejo la tomó de aquí, con la gran diferencia de que donde el Creador fijó la dureza de su condena, Vallejo halló la salvación del ser humano. Veámos otros ejemplos:

> locos de polvo, el brazo a pie,
> (II, "Batallas", p. 449)

> ¡Y la pólvora fue, de pronto, nada,
> (Ibid., p. 451)

> y ruega la ira, más acá de la pólvora iracunda.
> (IV, p. 457)

> De su olor para arriba, ¡ay de mi polvo, camarada!
> (V, "Imagen española de...", p. 459)

> y los niños suben sin llorar a tu polvo.
> (VI, "Cortejo tras la toma...", p. 461)

> pero cavilan todos en tus pasos coronados de polvo!
> (VIII, p. 465)

En los cuatro elementos que hasta ahora hemos indicado se nota una vinculación interna. El elemento óseo representa la fuerza defensiva más profunda del hombre, y la sangre sintetiza la culminación

de su sacrificio. Ahora bien, el sacrificio del hombre que aquí lucha obedece a la necesidad de salvar el futuro de España, es aquí donde entra a funcionar el humo como heraldo de ese futuro, en cuya empresa de formación el hombre cuenta con la protección de otro elemento defensivo: el polvo. La recompensa al sacrificio a que se somete en este momento el defensor de España, vendrá con el logro del futuro buscado. Es allí donde el quinto elemento simbólico representa la magnitud de los frutos obtenidos.

e. El oro:

Este es un elemento de valor universal que induce a pensar en toda suerte de grandezas. Vallejo, tal vez por influencias barrocas o modernistas, lo usó en sus primeros poemas sobre todo en sus reminiscencias de la grandeza incaica desaparecida:

> Ni sé para quién es esta amargura!
> Oh, Sol, llévala tú que estás muriendo,
> y cuelga como un Cristo ensangrentado,
> mi bohemio dolor sobre su pecho.
> El valle es de oro amargo
> y el viaje es triste, es largo.
> (LHN, "Oración del camino", p. 96)

En los siguientes versos de la misma composición, vemos al poeta caminar por un sendero que, poniéndolo en comunicación con el glorioso pasado histórico de su raza (recordemos al Neruda de "Alturas de Machu Picchu"), no puede menos que crear en su conciencia social un sentimiento de pena:

> Oyes? Regaña una guitarra. Calla!
> Es tu raza, la pobre viejecita
> que al saber que eres huésped y que te odian,
> se hinca la faz con su roncha lila.
> El valle es de oro amargo
> y el trago es largo... largo...
> (Ibid.)

La idea de que está en un sitio sagrado la expresa más claramente el poeta al decir:

> Y en el mómico valle de oro santo,
> la brasa de sudor se apaga en llanto!
> (Ibid.)

En el poema siguiente de este primer libro, Vallejo nos transmite más claramente ese sentimiento de ligazón que lo une a su raza (el mismo título del poema ya lo sugiere: "Huaco"), al tiempo que interpreta su "gracia incaica" como algo que se va gastando en su interior, sin duda, por su sufrimiento:

> Yo soy la gracia incaica que se roe
> en áureos coricanchas bautizados
> de fosfatos de error y de cicuta.
> A veces en mis piedras se encabritan
> los nervios rotos de un extinto puma.
> (p. 97)

La imagen seguirá apareciendo en el resto de la obra, pero al ser usada en España, aparta de mí este cáliz la vemos liberada de la pomposidad modernista inicial, convirtiéndose en símbolo de lo puro, lo inmortal, lo glorioso, lo imperecedero:

> ¡Constructores
> agrícolas, civiles y guerreros
> de la activa, hormigueante eternidad: estaba escrito
> que vosotros haríais la luz, entornando
> con la muerte vuestros ojos;
> que a la caída cruel de vuestras bocas,
> vendrá en siete bandejas la abundancia, todo
> en el mundo será de oro súbito
> y el oro,
> fabulosos mendigos de vuestra propia secreción de sangre,
> y el oro mismo será entonces de oro!
> (I, "Himno a los voluntarios...", p. 443)

El oro ya no es pues el objeto o metal de alto valor material, sino símbolo de lo imperecedero; imagen de lo que espera al hombre con la salvación de España.

De esta manera vemos claramente el vínculo interno que media en los cinco símbolos aquí aducidos. No hemos pretendido en ningún momento estudiar en su totalidad la simbología de César Vallejo. Tal empresa, en un poeta como éste, requiere un estudio aparte. Sin embargo, creemos que con los ejemplos aquí dados, hemos iniciado un acercamiento poco intentado por los exegetas de Vallejo, y que en su última obra son claves esenciales para conocer el alcance de ese juego lingüístico en que se mueve y expresa la emoción del poeta.

NOTAS AL CAPÍTULO III

[1]Dámaso Alonso, _Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos_, 5a. ed. (Madrid: Editorial Gredos, 1966), pp. 409-410.

[2]Afirmación de Gustave Flaubert citada por Wolfwang Kayser en _Interpretación y análisis de la obra literaria_, 4a. ed. (Madrid: Editorial Gredos, 1961), p. 134.

[3]Por tratarse aquí sólamente de lo formal-externo de estos poemas, no entramos en mayores detalles. Creemos, sin embargo, que al hablar del ritmo (sección siguiente) podremos ahondar en lo que ahora queda apenas esbozado. Hemos adoptado esta medida a fin de no repetir en un apartado lo que metódicamente debe ser parte de otro.

[4]Véase Sebastián Bartina, _Verso y versificación, tratado de métrica castellana_, 3a. ed. (Barcelona: Ediciones Jover, 1964), p. 33, y sgts.

[5]_Ibid_., p. 32.

[6]_Ibid_., p. 28.

[7]Amado Alonso, _Poesía y estilo de Pablo Neruda, interpretación de una poesía hermética_, 3a. ed. (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966), p. 97.

[8]_Ibid_.

[9]_Ibid_.

[10]_Ibid_., p. 98. Naturalmente, en un poema pueden presentarse diferentes clases de encabalgamientos. Véase, p. ej.: Antonio Quilis, _Estructura del encabalgamiento en la métrica española_ (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1964). A nosotros nos ha interesado resaltar sólamente una clase que, en este caso, consideramos la más importante.

[11]Amado Alonso, op. cit., p. 100

[12]_Ibid_.

[13]Usamos aquí el término empleado por Kayser, op. cit., p. 171.

[14]Dámaso Alonso, op. cit., p. 53.

[15]*Ibid.*

[16]Véase una mejor explicación acerca de esta idea en Abril, op. cit., pp. 219-225.

[17]Creemos que esto se ha podido notar en los libros anteriores a éste (Cap. I), y en *España, aparta de mí este cáliz* (Cap. II).

[18]Véase Abril, op. cit., Cap. XV.

[19]M. Castro Arenas, "Algunos rasgos estilísticos de la poesía de César Vallejo", *Cuadernos Americanos*, CLX (1968), 189-212.

[20]En el Cap. II de esta tesis puede verse el significado bíblico de este elemento.

[21]D. Alonso, op. cit., pp. 289-290.

[22]José María Valverde, *Estudios sobre la palabra poética*, 2a. ed. (Madrid: Ediciones Rialp, 1958), p. 34.

[23]Recuérdese que hablamos estrictamente en un plano simbólico.

[24]Ver, p. ej.: en *Los heraldos negros*:

> Vierte *el humo doméstico* en la aurora
> su sabor a rastrojo;
> . . . .
> *Humo de la cocina*, aperitivo...
> ("Mayo", p. 98)

[25]Véase Cap. II, nota 20.

CONCLUSIONES

El objeto de esta tesis ha sido analizar, tanto en su contenido emocional como en sus más importantes rasgos estilísticos, la respuesta de uno de los poetas suramericanos que más sintió el sufrimiento del pueblo español durante la guerra civil española iniciada en 1936.

En el capítulo primero, mediante un estudio paralelo de la vida y la obra de César Vallejo antes de escribir España, aparta de mí este cáliz, pudimos ver cómo el desarrollo de su poesía y su vida guardan una relación estrecha, que obedece a la actitud del poeta que no es estática sino que refleja, en su expresión artística, toda clase de preocupaciones o sentimientos existenciales. La poesía, para Vallejo, fue una manera de responderle a la vida que, en su caso, estuvo llena de bastantes tropiezos; pero también, la poesía fue una búsqueda de sí mismo. Se desarrolla así en el poeta peruano una técnica de equilibrio entre la forma poética y el contenido; lo externo del poema viene ordenado por la experiencia o sentimiento interior, y aquí radica su autenticidad.

España, aparta de mí este cáliz es el punto culminante de esta búsqueda, porque allí el poeta encuentra por fin a su doble peleando una noble batalla, con la esperanza de crear una nueva vida. Tal planteamiento queda ampliamente explicado en el capítulo segundo donde, al estudiar el contenido emocional de esos quince poemas, notamos cuán profundamente penetró Vallejo en la médula del dolor español. La obra resulta así, como una revela-

ción de la angustia de un hombre que parece acudir al sacrificio final de su madre, encontrándose sin armas suficientes para defenderla, salvo su solidaridad con el voluntario que hace la lucha. Esta no fue exactamente una lucha política, sino más que eso, un conflicto humano en que, por mimetismo emocional-simbólico, la salvación de la Segunda República significaba la salvación del universo. A través de la emoción, las intuiciones se desplazan simbólicamente, y entonces el poeta peruano es el Buen Samaritano que anuncia mesiánicamente los frutos de la salvación (Tierra Prometida = España = Universo); y es también, por la intensidad de su sentimiento, el Hijo que clama no al Padre, sino a la Madre: "¡España, aparta de mí este cáliz!".

Es, precisamente, la fuerza emocional el elemento básico en la forma de estos poemas; aspecto que estudiamos en el tercer capítulo de este trabajo.

La forma externa de los poemas de España, aparta de mí este cáliz señala el esfuerzo del poeta por colocar su obra en un plano comunicativo. En esta comunicación, Vallejo es el punto transmisor A, el lector es el receptor B, y cada uno de los quince poemas es una idea precisa que se vincula al mensaje total. El ritmo de estos poemas que se logra por una parte, mediante combinaciones métricas reguladas, y por otra, mediante hilos externos (encabalgamientos, anáforas y reiteraciones, "tema con variaciones", enumeraciones, y seriaciones sindéticas o asindéticas), demuestra que la emoción determina el ritmo del poema, nivelando con esto la forma o arquitectura total del mismo. La sintaxis, basada

sobre un orden exigido también por la emoción o sentimiento del poeta, refuerza con el equilibrio observado la idea del plano comunicativo revelado por la forma externa. Finalmente, el análisis de otros rasgos estilísticos como la yuxtaposición de contrarios, el aspecto temporal, y algunos símbolos, revela al lector el entronque de Vallejo con lo más valioso de la poesía escrita en nuestra lengua; al tiempo que refuerza la idea fundamental de que en cada uno de estos poemas, y por extensión, en el libro, todos los aspectos o características funcionan a manera de piezas de una misma idea orgánica.

Nuestro estudio, más que exhaustivo, ha tenido que ser selectivo por necesidad. Tal limitación era necesaria por varias razones, siendo la más importante nuestro deseo de lograr cierta objetividad. Con todo, creemos haber llevado a cabo una evaluación que, dentro de sus limitaciones, da una más clara idea del significado y valor de España, aparta de mí este cáliz como libro póstumo de Vallejo, y como alto logro poético ante una realidad histórica determinada. Tal evaluación permite colocar a César Vallejo entre la escasa clase de poetas capaces de combinar eficientemente el concepto y la forma, lo que quiere decir que es un poeta de equilibrio. Su último libro señala el alto valor de esa técnica, ya que allí la forma o estructura externa, el ritmo, la sintaxis, y cualquier otro medio de valor funcional-expresivo, colaboran como piezas orgánicas del poema, ayudando cada una a su modo en la transmisión del pensamiento poético, que se va revelando exteriormente según un curso determinado por la emoción.



BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE CÉSAR VALLEJO:

Obra poética completa, ed. preparada bajo la dirección de Georgette de Vallejo y el cuidado de Abelardo Oquendo, con prólogo de Américo Ferrari. Lima: Francisco Moncloa Editores, 1968. Contiene:

Los heraldos negros

Trilce

Poemas en prosa

España, aparta de mí este cáliz

Novelas y cuentos completos, Lima: Moncloa Editores, 1967.

Literatura y Arte, textos escogidos, Buenos Aires: Editorial del Mediodía, 1966.

ESTUDIOS SOBRE CÉSAR VALLEJO:

Abril, Xavier, Vallejo, Ensayo de aproximación crítica, Buenos Aires: Ediciones Front, 1958.

____________, César Vallejo o la teoría poética, Madrid: Taurus, 1963.

Adet, Walter, César Vallejo, Salta, Argentina: Dirección de Cultura, 1969.

Alonso, Rodolfo, ed., César Vallejo: cartas a Pablo Abril, un documento humano conmovedor, Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1971.

Castro Arenas, Mario, "Algunos rasgos estilísticos de la poesía de César Vallejo", Cuadernos Americanos, CLX (1968), 189-212.

Coyné, André, César Vallejo, Buenos Aires: Nueva Visión, 1968.

Chirinos Soto, Enrique, César Vallejo poeta cristiano y metafísico, Lima: Editorial Jurídica, 1969.

Dalton, Roque, César Vallejo, La Habana: Casa de las Américas, 1963.

De Lellis, Mario J., César Vallejo, Buenos Aires: La Mandrágora, 1960.

Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Córdoba, ed., Aula Vallejo, 2, 3 y 4, actas del simposium sobre la vida y obra de Vallejo, titulado: "César Vallejo poeta trascendental de Hispanoamérica", Córdoba, Argentina: Dirección General de Publicidad, 1962.

Ferrari, Americo, César Vallejo, Trajectoire du Poète, Paris: Editions Sechers, 1967.

Flores, Angel, ed., Aproximaciones a César Vallejo, 2 vols., New York: L. A. Publishing Company, 1971.

Higgins, James, Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo, México: Siglo XXI Editores, 1970.

Lora Risco, Alejandro, "César Vallejo y la guerra civil española", Cuadernos Hispanoamericanos, CLXXXIII (1965), 553-583.

Mariátegui, José Carlos, Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana, Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1970.

Meo Zilio, Giovanni, Stile e Poesia in César Vallejo, Padova, Italia: Liviana Editrice, 1960.

Monguió, Luis, La poesía postmodernista peruana, México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

____________, "César Vallejo: vida y obra", Revista Hispánica Moderna, XVI (1950), 1-82.

____________, "Death and Poetry, Spain 1936-1939", Pacific Mills College, Vol. 2, No. 3 (abril, 1947), 34-43.

Milla Batres, Carlos, ed., Homenaje Internacional a César Vallejo, Lima: Visión del Perú, 1969.

Pacheco, León, Tres ensayos apasionados: Vallejo, Unamuno, Camus, San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica, 1968.

Pérez, Galo René, Cinco rostros de la poesía: Miguel Hernández, García Lorca, César Vallejo, Barba-Jacob, Neruda, Quito, Ecuador: Editorial Universitaria, 1960.

Valbuena, Briones, Angel, "El nuevo estilo de César Vallejo", Atenea, XLV (1968), 153-157.

Valverde, José María, Estudios sobre la palabra poética, 2a. ed. Madrid: Ediciones Rialp, 1958.

Vallejo, Georgette de, Apuntes biográficos sobre "Poemas en prosa" y "Poemas humanos", Lima: Moncloa Editores, 1968.

Yurkievich, Saúl, Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz, Barcelona: Barral Editores, 1970.

OTRAS OBRAS CONSULTADAS:

Alonso, Amado, Materia y forma en poesía, 2a. ed., Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1960.

____________, Poesía y estilo de Pablo Neruda, interpretación de una poesía hermética, 3a. ed., Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966.

Alonso, Dámaso, Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos, 5a. ed., Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1966.

Benson, Frederick, Writers in Arms, a Comparative Study of the Impact of the Spanish Civil War on the Liberal Novelist, New York: N. Y. University, 1966.

Bousoño, Carlos, Teoría de la expresión poética, 4a. ed., Editorial Gredos, S.A., 1966.

______________, La poesía de Vicente Aleixandre, 2a. ed., Editorial Gredos, S.A., 1968.

Bowra, C.M., Poesía y política, 1900-1960, versión española de Luis Echávarri, Buenos Aires: Losada, 1969.

Calvo Serer, R., La literatura universal sobre la guerra de España, Madrid: Editora Nacional, 1962.

De La Cierva, Ricardo, Historia de la guerra civil española, Antecedentes, Monarquía y República, 1898-1936, Madrid: Librería Editorial San Martín, 1969.

Hernández, Miguel, Obras Completas, Buenos Aires: Losada, 1960.

Kayser, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, 4a. ed., Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1961.

Lara, M. Tuñón de, La España del Siglo XX, Paris: Librería española, 1966.

Lechner, Johannes, El compromiso en la poesía española del Siglo XX, De la generación de 1898 a 1939, Leiden: Universitaire Pers, 1968.

Navarro, Tomás, Métrica española, reseña histórica y descriptiva, Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1956.

Nenni, Pietro, La Guerra de España, versión española de Pedro D. Gil, México: Ediciones Era, 1964.

Puzzo, Dante A., The Spanish Civil War, New York: Van Nostrand Reinhold, 1969.

Quevedo, Francisco de, Obras Completas en prosa, 3a. ed., textos genuinos del autor, descubiertos, clasificados y anotados por Luis Astrana Marín, Madrid: M. Aguilar, 1945.

Saussure, Ferdinand de, Curso de lingüística general, traducción prólogo y notas de Amado Alonso, 5a. ed., Buenos Aires: Losada, 1945.

Torre, Guillermo de, Historia de las literaturas de vanguardia, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965.